

موسوعة الأدب والنقد



المجلس
الأعلى
للثقافة

تأليف مجموعة من الكتاب

الجزء الأول

الأدب والنقد والتاريخ الأدبي

تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد شيحة



المشروع القومي للترجمة

84

المشروع القومي للترجمة

موسوعة الأدب والنقد

تأليف: مجموعة من الكتاب

الجزء الأول

الأدب والنقد والتاريخ الأدبي

تقديم وترجمة وتعليق

د. عبد الحميد شبيحة



1999

العنوان الأصلي للكتاب:

***ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE
AND CRITICISM***

Edited by:

Martin Coyle

Peter Garside

Malcolm Kelsall

John Peck

الناشر: Routledge, London, 1990

إهداء

إلى "الخائن" الذي غامر بنفسه ليسرق النار من أجل قومه.....
إلى المترجم أياً كانت هويته.....!

ع.ش

مقدمة الترجمة

لاخلاف على أن التأليف الموسوعيّ encyclopedic قد صار سمة العصر، وأننا نشهد في العقود الأخيرة من القرن العشرين سيلاً من الكتب والمصنفات الموسوعية التي تعنى بمجال معرفي معين كالنظرية الأدبية Literary Theory، أو نظرية الأدب Theory of Literature كما تعرف في بعض الأحيان. وتضم هذه المصنفات مقالات مطوّلة وضعها باحثون ونقاد معروفون بإنجازاتهم المتميزة في هذا المجال المعرفي، ويتناولون فيها مداخل النظرية بخلفياتها التاريخية، وأطروحاتها الفكرية، وتجلياتها النقدية، وآثارها الأدبية والفنية على مر العصور. ومن ثم أخذت دور النشر الكبرى في الغرب والشرق على السواء، تعنى بإصدار مجلدات ضخمة تحمل عنوان "الموسوعة Encyclopedia"، وإن خرجت عن الإطار المألوف، من حيث كونها ليست كشافاً موضوعياً، أو دليلاً مرتباً على حروف المعجم للظواهر الثقافية والمؤلفين والنصوص، وما إلى ذلك من المواد العلمية أو الثقافية التي تعنى بها الموسوعات التقليدية.

وإن المنهج الغالب على هذا الشكل الجديد من الموسوعات لا يكتفى بعرض القضايا والاتجاهات في فرع معين - عرضاً موضوعياً كما طرحها روادها فحسب، بل يتعرض كذلك للمآخذ التي سجلها خصومها عليها، ويضع القارئ في ملتقى الآراء المتعارضة، ولا يصادر حقه في الاختلاف مع هذا الرأي أو ذاك. إنه باختصار منهج لا يسلم بالطرح الواحد للقضية المثارة، بل ربما يفتح آفاقاً من التساؤلات أكثر مما يلجأ إلى الحلول الجاهزة أو الإجابات الوسطية المريحة. وما دما قد حصرنا اهتمامنا الآن في موسوعات الأدب والنقد، فإننا نبادر إلى القول بأن الموسوعة الحالية هي إحدى ثمرات العقد

الأخير من القرن العشرين. أى أنها صدرت فى وقت نضجت فيه النظرية الأدبية واستوت على سوقها، وتشعبت اتجاهات ومدارس وتيارات، ونصوصاً يضرب القارئ - طالباً أو ناقدًا - فى مجاهلها العميقة على غير هدى حيناً، أو يعرض عنها جملة لصعوبة أفكارها وتعقد مصطلحاتها واستغلاق خطابها أحياناً أخرى.

لكن ثمة مصنفات من نوع آخر تجمع نصوصاً ودراسات رائدة وضعها منظّرون بارزون فى فرع ما من فروع النظرية الأدبية كالنقد الجديد، أو البنيوية، أو التفكيك، أو التحليل النصي، أو نظرية التلقى، أو النقد النسائي.. إلخ، أو تجمع كل فروعها من لدن أرسطو وحتى رونالد بارت وهارولد بلوم. ويشرف على تحرير مثل هذه المصنفات دارس أو أكثر دون أن يتدخل فيها بتعليق أو تفسير أو اختلاف، بل حسبه أن يضع لها مقدمة تشرح منهجه وفلسفة اختياره؛ وهى المصنفات التى تعرف بكتب النصوص النقدية Readers وقد شهدت ساحة النقد الأدبي من هذه الكتب عدداً يفوق الحصر فى كل من أوروبا وأمريكا، واشتركت أحياناً فى إيراد النصوص النقدية ذاتها، وتميزت على غيرها فى تبويب فروع النظرية الأدبية وتصنيفها. وفى أحيان أخرى تجتمع دراسات معنية بفرع واحد منها، وليكن نظرية التلقى مثلاً، فى كتاب على هذا النحو، يقدم له محرره بمقدمة ضافية تشرح فلسفة اختياره، وتعرف بالدراسات النقدية المختارة وبأصحابها تعريفاً يضعها فى سياقها الزمنى ويبرز مكانتها بين غيرها من الدراسات المناظرة سلباً أو إيجاباً، إضافة أو تعديلاً، تأثيراً أو تأثيراً.

وأنا أكتب الآن وأمامى مجموعة لا بأس بها من كتب النصوص النقدية التى تكررت فيها الدراسات التنظيرية تكراراً قد يغنى المرء عن العودة إلى أصولها الأولى المنشورة بلغاتها الأصلية فى كتب أو دوريات. وآخر ما تحت

يدى من هذه المصنفات مجموع ضخم يقع فيما يزيد على الألف والمائة صفحة من القطع الكبير وهو بعنوان: النظرية الأدبية: مختارات *Literary Theory: An Anthology*، أشرف على تحريره جولى ريفكن Julie Rivkin وما يكل راين Michael Ryan، وصدر عن دار نشر بلاكويل Blackwell، سنة 1998. ويضم هذا المجموع بين دفتيه عشرة فصول تتناول المداخل النقدية الشكلانية، والبنوية، وعلم اللغة، والتحليل النفسى، والنقد الماركسى، وما بعد البنوية والتفكيك، وما بعد الحداثية فى فصل خامس، والنقد النسائى، ودراسة نقدية لأدب المخازى (الشذوذ الجنسى النوعى)، والنزعات التاريخية، وفصل تاسع عن أدب الأقليات، وما بعد الكولونيالية، ودراسات دولية أخرى، ثم فصل أخير عن الدراسات الثقافية.

وبين النوعين السابقين (الموسوعات وكتب النصوص النقدية)، مازالت المؤلفات النقدية تتوالى فى شكل كتب مستقلة تبحث فى الظواهر والمداخل والاتجاهات والفلسفات التى تكوّن ما يعرف بالنظرية الأدبية الحديثة، فضلاً عن البحوث والدراسات النقدية الهامة التى تؤسس لرؤية جديدة، أو تعارض أو تحاور رؤية سابقة أو معاصرة. وتلعب الدوريات المختصة الكبرى والبحوث المقدمة فى المؤتمرات العالمية حول النقد الأدبى والأدب المقارن دوراً كبيراً فى فتح آفاق واسعة لاحتضان النصوص النقدية وترويج أفكارها بين المعنيين بتاريخ النظرية الأدبية الحديثة. ولا مفر من الإقرار بأن قطاعاً عريضاً من النشاط النقدى يدور ويتفاعل ويخرج من العواصم الغربية فى أوروبا وأمريكا الشمالية، وأن الأوساط الثقافية فى عواصم الشرق - والشرق العربى على الأخص - مازالت تقف موقف المتلقى والمستفيد من نتاجات هذا النشاط النقدى المحموم.

ونتيجة لهذا السيل المتنوع من المنشورات النقدية المتميزة، يقف المترجم العربى حائراً متردداً، وكأنه لا تكفيه حيرة الاختيار، يتساءل عن أولوية أى منها فى إفادة القارئ الحريص على المتابعة؛ ويعتريه - أى المترجم - قلق أشد لأنه لا يملك من الأدوات ما يعينه على اكتشاف إن كان سبقه غيره إلى ترجمة ما وقع عليه الاختيار. فإذا ما استقر رأيه وشرع فى العمل فقد يكتشف - فى منتصف الطريق أو آخره - أن ما ينقل أو بعضاً منه قد سبق آخرون إلى ترجمته، وأن جهده قد يظل رهين المقارنة، ويستبد به هاجس البدء فى عمل آخر وارتداد أفق مجهول وأرض بكر. وفى غمرة القلق والهواجس ينصرم الوقت، ويطول الأمد على ما شرع فى ترجمته، فتأسن مياهه العذبة الجارية، وتبلى أفكاره القشبية، ويفقد العمل كثيراً من رونقه وبهائه؛ والأخطر أن تفتر حماسة المترجم ويسقط كرة أخرى نهياً للهاجس القديم!

ولكن من النوع الموسوعى الأول مؤلفات وأعمال لا يتقادم بها العهد، تظل زاهية المضمون، طريفة الأفكار؛ لأنها اتخذت منحى جديداً فى العرض، والتزمت منهجاً غير تقليدى رؤية وغاية، وإن اقتصرت على مسيرة أدب واحد، فلا يتردد المترجم الواعى فى العكوف عليها عمره. ومن هذه المؤلفات الكتاب الموسوعى الحالى الذى نقدم منه الجزء الأول إلى القارئ العربى بعد جهد بذلناه فى ترجمته وفض مغاليق إشاراتة المكثفة، وأسلوب "التلغرافى". ويعنى الكتاب فى المقام الأول بالأدب الانجليزى، ويتناول مادار حوله من جدل نظرى وحوار نقدى ما يزالان مشتعلين حتى الآن؛ وتلك حقيقة يعلنها محررو الموسوعة فى تصديرهم لهذا العمل الضخم؛ ولكن المنهج الذى التزمت به الموسوعة خرج بها من الإطار التقليدى المعهود فى المعاجم و دوائر المعارف،

وذلك حتى لا تكون مرشداً وصفيّاً، أو كشافاً موضوعياً للمؤلفين والنصوص، أو مرجعاً للأعمال الأدبية والنقدية.

فماذا عن منهج الموسوعة؟

إن المنهج يقوم على بلورة رؤية للأدب الانجليزي - بأجناسه الثلاثة: الشعر، المسرح، الرواية - في السياق التاريخي، والتنظير النقدي، ثم علاقاته المتشابكة مع النسيج الثقافي للمجتمع متمثلاً في تاريخ الأفكار والفنون المسموعة والمرئية الأخرى، تتوزعها أقسام الكتاب العشرة التي لا يعنينا منها بصورة مباشرة سوى سبعة أقسام. والمؤمل أن يصدر الكتاب في أجزاء تغطي تلك الأقسام بشكل متوازن سواء من ناحية المضمون أو من ناحية الحجم.

ويحتوى القسم الأول من الموسوعة [وهو الجزء الأول في الترجمة العربية الحالية] مقالات تمهيدية تضع الأساس أو الإطار العام للجدل والحوار. وهي مقالات على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأنها تتطرق إلى القضايا الخاصة بالأدب والنقد على مر عصور التاريخ الأدبي الانجليزي، ومناهج البحث التي أثرت تأثيراً بالغاً على الدراسات الانجليزية، وغيرت المداخل النقدية للأدب. وقد أتى هذا الجزء في قسمين لا يتساويان من حيث عدد الفصول، إذ جاء القسم الأول بعنوان الأدب والنقد Literature and Criticism يتوزعان العنوان على سواء. وإذا كان الفصل الخاص بالأدب مقدمة عامة عن تعريفات الأدب في سياق تاريخ الأدب الانجليزي، والنظرية الأدبية الحديثة، فإن الفصل الثانى الذى يتناول النقد هو عرض موسوعى مركز لتاريخ الفكر النقدي منذ طرح سبينوزا رؤيته في تأويل الكتاب المقدس وحتى اختلفت آراء النقاد حول

حقيقة النص الدينى المقدس، والنص الروائى المتخيّل فى رواية الآيات الشيطانية *The Satanic Verses* لسلمان رشدى.

وجاء الباب الثانى على ستة فصول بعنوان الأدب والتاريخ Literature and History ، ويغطى العصور التاريخية للأدب الانجليزى: العصور الوسطى، عصر النهضة، العصر الأوغسطى أو الأوغسطية، الرومانسية، الحداثية، ما بعد الحداثية. وإن هذه الفصول لتسلط الضوء على دراسة الأدب فى علاقته بحركة التاريخ، وتحديد العصور الأدبية تحديداً أحداثه وأثرت فيه النظرية الأدبية المحكومة هى الأخرى بتحديات اللحظة الزمنية وما يجرى فيها من تشابك وتقاطع، والتقاء واختلاف، بين العلوم والمعارف الأخرى كالاقتصاد وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وعلم اللغة، ووسائل الإعلام والاتصال، ومؤسسات التعليم، وحتى مسائل الاقتصاد والتسويق التى تتحكم فى حركة النشر.

والمقالات التى تغطى هذه الموضوعات - كما هو الشأن فى بقية دراسات الموسوعة - كتبها أساتذة ونقاد من أهل الاختصاص بلغ عددهم تسعين باحثاً أكاديمياً وناقداً ينتمون إلى جامعات عديدة فى بريطانيا وأمريكا وكندا وأستراليا ونيوزيلندا وهونج كونج وغيرها. وأهم ما تتميز به الدراسات كلها تقريباً المنهج النقدى الذى التزمته فى عرض جوانب القضية المطروحة بموضوعية، وإثارة التساؤلات حولها دون التمسك بالتفاصيل الكثيرة حتى لا تخرج الدراسات عن غاياتها الأساسية. ومن هنا جاءت المقالات مكثفة لاسلوب، وجيزة العرض إلى أبعد الحدود، تكتفى باللمحة والإشارة، أو إيراد المصطلح، أو العمل الأدبى، أو مادون ذلك، اعتماداً على معارف قرائها فى لغاتها الأصلية؛ وحل الدور على المترجم لكى يضئ جوانب العمل بترجمة

واضحة لا تعنى بالناحية الأسلوبية فحسب، بل تجتهد فى إضافة تعليقات وحواشٍ تضىء جوانب النص، وتوضح الغامض فيه، وتبسط القول فيما أجمله. بل اضطررنا فى أحيان قليلة أن نتدخل بالرد على بعض الآراء فى مواضعها، كما سيجد القارئ - على سبيل المثال - فى الرد على كلام المؤلف عن رواية الآيات الشيطانية. وحرصنا أشد الحرص على تعريف المصطلحات الأدبية والنقدية الواردة فى متن النص، خاصة عندما كان ذلك ضرورياً لتجلية الموضوع وتيسير فهمه من أجل القارئ العربى. وقد رجعنا فى التعليقات وتعريف المصطلحات إلى طائفة كبيرة من المعاجم والقواميس العربية والانجليزية، ودوائر المعارف، وكتب النظرية الأدبية المتاحة مترجمة أو فى لغاتها الأصلية ولم نحرص على النص عليها فى مواضع الاستشهاد اختصاراً واحتراماً لتركيز القارئ؛ إلا أن الأمانة تقتضى أن أنوه على الأقل بأهم تلك المصادر والمراجع فى نهاية المقدمة.

وقد أوردنا كل الحواشى والتعليقات فى مواضعها من الدراسة مباشرة، أى فى هوامش الصفحة، حيث اتبعت الموسوعة نظامها المرجعى الخاص فى متن النص وشرحته فى تصدير المحررين عقب هذه المقدمة. وكل ما ورد من حواشٍ وتعليقات هو من وضع المترجم ومسؤوليته، ومن ثم اتبع تسلسلاً رقمياً يبدأ مع الفصل وينتهى بنهايته، دون أن نزع بكلمة [المترجم] عقب كل حاشية أو تعليق.

وغنى عن البيان أن الجزء الحالى من موسوعة الأدب والنقد هو مقدمة حيوية لما سيتلوها من أجزاء، مقدمة تسلط الضوء على موضوعاتها القادمة، والأجزاء المزمع ترجمتها لفائدتها العامة وهى:

- 1- قضية الجنس الأدبي: الشعر، المسرح والدراما، والرواية.
- 2- النقد والاتجاهات النقدية من تأويل الكتاب المقدس إلى النزعة التاريخية الجديدة New Historicism.

3- الأدب فى السياق الثقافى العام وسباق تاريخ الأفكار بشكل خاص، وعلاقته بالفنون المرئية والمسموعة الأخرى كالرسم والسينما والموسيقى.

أما أقسام الموسوعة الأخرى التى تتناول تاريخ النشر وحركة الإنتاج والتلقى سواء فى دور النشر أو المؤسسات الأكاديمية كالمعاهد والجامعات، وكذلك الموضوعات التى تعالج الأدب الانجليزى فى دول الكومنولث وأدب الأقليات الناطقة بالإنجليزية، فهى قضايا شديدة الخصوصية، وقد لا تعنى كثيراً القارئ العربى المستهدف من ترجمة هذه الموسوعة.

بقى أن أنوه بأبرز المصادر والمراجع للتعليقات والحواشى التى أضاعت الترجمة وقربتها إلى ذوق القارئ واستساغته. فمن المراجع العربية (دون مراعاة للترتيب الأبجدي):

- 1- معجم مصطلحات الأدب، تأليف: مجدى وهبة (مكتبة لبنان، 1974)
- 2- المصطلحات الأدبية الحديثة، تأليف: محمد عنانى (الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، 1996).
- 3- المعجم الموحد لمصطلحات الموسيقى (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1992).
- 4- الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد وتقديم: بيتر بروكر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور (منشورات المجمع الثقافى، أبو ظبى 1995).

- 5- رسالة في اللاهوت والسياسة؛ تأليف: باروخ سبينوزا، ترجمة: حسن حنفي (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب.ت).
- 6- النظرية الأدبية المعاصرة، تأليف: رمان سلدن، ترجمة: جابر عصفور (الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، ب.ت).
- 7- مجله إبداع، عدد خاص عن الحداثة وما بعدها (القاهرة، نوفمبر 1992).

- 1- Abrams, M.H.: *A Glossary of Literary Terms* (Harcourt Brace College Publishers 1993)
- 2- Adams, Hazard (editor): *Critical Theory Since Plato*, (Harcourt Brace College Publisher, 1992)
- 3- Audi, Robert (editor): *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (CUP, 1995)
- 4- Baldick, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (OUP, 1995).
- 5- Cohen, Rolph (editor): *The Future Literary Theory* (Routledge, London, 1989)
- 6- Eagleton, Terry: *Literary Theory, An Introduction* (Basil Blackwell, Oxford, 1983)
- 7- Hamilton, Ian (editor): *The Oxford Companion to Twentieth - Century Poetry in English* (OUP, 1994)
- 8- Harvey, Sir Paul: *The Oxford Companion to English Literature* (fourth edition, OUP 1981).
- 9- Hawthorn, Jeremy: *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory* (Edwar Arnold, 1992)
- 10- Payne, Michael & other editors: *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (Blackwell, 1996).
- 11- Rivkin, Julie & Rayan, Michael (editors): *Literary Theory: An Anthology* (Blackwell, Oxford, 1998).
- 12- Selden, Raman (editor): *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. & (CUP, 1995)
- 13- Sturrok, John (editor): *The Contemporary Guide to World Litevature* (OUP, 1996).

وفى النهاية لا يسعنى إلا أن أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور جابر
عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، الذى لم يتوان عن تذكيرى
بالمهمة فى كل لقاء، وأرجو أن يحفز إصدار هذا الجزء همتى ويستتفر طاقتى
للانتهاء من ترجمة الأجزاء الباقية من الموسوعة. والله المستعان.

عبد الحميد شيحة

المهندسين - ديسمبر 1998

تصدير الطبعة الانجليزية

ربما كان من الأفضل أن نبين أهداف موسوعة الأدب والنقد وغاياتها بإعطاء وصف تاريخي موجز لولادة هذا المشروع. لقد كانت المهمة التي عهد الناشر إلينا بها أن نقدم مرجعاً يغطي ميدان النشاط الأدبي والنقدى الذى يوصف عادة فى الوقت الحاضر بأنه الأدب الانجليزى. ومع ذلك، فمنذ المراحل المبكرة لتخطيطنا شعرنا بأن المطلوب منا هو مرشد وصفى - أو كشف - للمؤلفين والنصوص أو الأعمال الأدبية والنقدية على الطريقة التقليدية. وتبلورت الفكرة إلى عمل يتعرض لوجود النصوص ذاتها وما دار حولها من حوار نقدى. ثم انتقلنا إلى اقتراح بوضع عمل مرجعى لا يغطى الأدب الانجليزى فحسب، وإنما يتناول ما دار حوله من جدل وحوار، ما يزالان حتى الآن.

ومثل هذا العمل لا يمكن، ولا ينبغي أن يهدف إلى أن يكون دليلاً أو مرشداً موضوعياً. بل على العكس، كان الاتفاق أننا يجب أن نعلم إلى تكليف الدارسين والنقاد من مختلف الاتجاهات على أمل أن تعكس المقالات آراءهم ومشاربهم المختلفة. وعلى حين تحددت مجالات الموضوعات فى خطوطها العريضة، انفسح المجال أمام المؤلفين كي يبحثوا الاختلافات، ويبدوا وجهات النظر الخاصة. وأولينا اهتماماً لبعض الجوانب الكامنة فى رؤيتنا (فمثلاً تحرص المقالات على تحقيق توازن مناسب لموضوعها بين "الأدب" و "النقد"). وشجعنا الكتاب على أن يهتموا بالقضايا النقدية والأكاديمية فى ميادين تخصصهم، وأن يشارروا إلى ما يرونه من اتجاهات جديدة.

وفى مرحلة أولية حددنا أقسام الموسوعة وموضوعاتها فى نظام تقريبي، يتيح لمن أسمهوا فيها أن يكتبوا وهم على بينة بالسياق الخاص الذى

سوف توضع فيه مقالاتهم. وحين عرضت لنا أفكار جديدة (أو ظهرت فجوات في العمل)، أضيفت عناوين أخرى؛ وأجريت تعديلات موضوعية في الترتيب حيثما كان ذلك مناسباً، وذلك لبث الحياة وإبراز التعارض بين المقالات المتجاورة. وتضع المقالات الأولية في (القسم الأول) "الأساس" أو الإطار العلم للحوار، وتشى بالقضايا التي تتردد أصدائها عبر هذا السفر، وهي: ماذا نعنى بالأدب في الوقت الحاضر؟ هل مازال هناك دور للنقد؟ كيف نصف العلاقة المعقدة والمتغيرة دوماً بين مصطلحي الأدب والنقد؟. وتعكس الأقسام (من الثانى إلى الخامس) على الأقل في شكلها التنظيمى الخارجى، اتجاهات تقليدية أكثر للنظر فى "الانجليزية" موضوعاً للدراسة. والمقالات التى يضمها القسم الثانى وضعت فى إطار محدد بحسب الأفكار السائدة عن "العصر" و "الحركة" الأدبية، على الرغم من أن المسلمات المعروفة سلفاً - والتي تتضمن الخطوط الفارقة بين العصور الثقافية - كانت دائماً عرضة للمناقشة والنقد. وفى القسم الثالث، والقسم الرابع، والقسم الخامس، جُمعت الموضوعات تحت عنوان رئيسى يحدده "الجنس الأدبى": الشعر، المسرح، الرواية. ومن ناحية أخرى، لم يخضع المؤلفون للتصنيفات التقليدية التى طالما كانت محل نقد وجدال فى متن القسم وهوامشه.

وكثير مما جاء فى الأقسام الأخيرة غير مألوف فى كتب "المرشد الأدبى" فالمقالات التى ضمها القسم السادس بعنوان "النقد" تظهر اهتماماً واضحاً بمناهج البحث التى أثرت تأثيراً بالغاً على الدراسات الانجليزية وغيرت المداخل النقدية للأدب. وتخصيصنا قسماً مستقلاً عن "الإنتاج والتلقى" هو القسم السابع، صياغة أكاديمية جديدة للظروف المادية والثقافية التى تكتنف عملية الكتابة والقراءة، وهى منطقة من النشاط غيرت كثيراً من مفاهيم التاريخ

الأدبي، ومكانة "الانجليزية" ذاتها على وجه اليقين. ويتناول القسم الثامن الأدب في سياق تاريخ الأفكار وعلاقته بالفنون الأخرى من الرسم والموسيقى للسينما. ومازال الحوار هو النهج الذي تسير عليه الموسوعة حتى نصل إلى مقال عن الثقافة الجماهيرية أو ثقافة "البوب Pop"، يخفف من "صرامة" مقال الافتتاح في هذا القسم.

وشبيه بهذه الروح الناقدة ما نجده في القسم التاسع "وجهات نظر Perspectives"، حيث تمتد الرؤية إلى خارج نطاق تقاليد النقد الانجليزي - الأمريكي، لتستعرض الأدب المكتوب باللغة الانجليزية على نطاق عالمي أرحب.

وسوف يستخدم القراء هذا الكتاب بطرق عدة تختلف باختلاف مشاربهم: فبعضهم سوف يتصفحه، وبعضهم سوف يطلب فيه موضوعاً معيناً. ومن أجل مساعدة القراء الراغبين في التوسع في موضوع ما، طلبنا إلى المؤلفين أن يضيفوا إلى مقالاتهم قائمة باثني عشر كتاباً أو مقالاً بعنوان "لمزيد من القراءة Further Reading" ونظام المراجع المتبع خلال الموسوعة صورة معدلة من طريقة "هارفارد" لتناسب متطلباتنا. والإشارة إلى المراجع في ثانياً المقالات تستخدم عادة اسم مؤلف المراجع وتاريخ نشره بين قوسين، مثلاً: (Kermode, 1970)، ثم تذكر بيانات المراجع كاملة في ملحق "مراجع لمزيد من القراءة"، فإن لم يكن ففي ملحق "مراجع أخرى وردت في الدراسة Additional Works Cited" وحين يكون لتاريخ نشر الطبعة الأولى دلالة ما، فإنه يوضع بين معقوفين هكذا: (Burckhardt, [1860] 1944)؛ ويعني هذا أن طبعة بيركهارت المعتمد عليها نشرت سنة 1944، ولكن العنوان نفسه

- أى الطبعة الأولى - ظهر سنة 1960. وأشير إلى رقم الصفحة والجزء بالطريقة المألوفة.

إن كثيرين قد أسهموا فى إخراج موسوعة الأدب والنقد، وعلى رأسهم جوناثان برايس Jonathan Price من دار نشر روتلج Routledge، الذى كان أول من فكر فى المشروع؛ فله ولمؤلفينا كل الشكر والتقدير؛ كما نشكر أصدقاءنا الذين أخذوا بأيدينا على الطريق، ومن بينهم زميلانا فى كارديف كاثرين بيلسى Catherine Belsey وستيفن كوبلى Stephen Copley. وختاماً نعتزف بفضل شىلا مورجان Sheila Morgan التى لم تأل جهداً فى تقديم المساعدة الإدارية وأعمال السكرتارية.

محررو الموسوعة:

مارتن كويل Martin Coyle

بيتر جارسايد Peter Garside

مالكوم كيلسول Malcolm Kelsall

جون بيك John Peck

جامعة ويلز، كارديف.

القسم الأول

مقدمة فى الأدب والنقد

الفصل الأول

الأدب LITERATURE

روجر فُولر ROGER FOWLER

1- اعتبارات أولية

فى مجال الدراسات الأدبية الذى أكتب عنه وفى إطاره كتب عامة
وكثيرة بعناوين مثل:

• ما الأدب؟ *What is literature?*

(Jaen Paul Sarter [1949] 1967).

* نظرية الأدب *Theory of Literature*

(René Wellek and Austin Warren, [1948] 1963) .

* نظرية الأدب *Théorie de la Littérature*

(Tzvetan Todorov, 1965) .

* مقدمة فى النظرية الأدبية *Literary Theory: An Introduction*

(Terry Eagleton, 1983) .

* النظرية الأدبية الحديثة: مقدمة مقارنة

Modern Literary Theory: A Comparative Introduction (Ann
Jefferson and David Robey, 1982) .

وهذه العناوين واضحة ومباشرة صيغت عفو الخاطر، دون تمحيص فى
السياق العادي لمجال الدراسة. وربما توقفت الكتب ذاتها لتمحيص تلك
الصياغات نقدياً (وبحث إيجيلتون فى جانب منه منصرف إلى ذلك)؛ ومع ذلك
فالناس فى هذا المجال يعرفون ما ترمى إليه تلك العبارات، ويلمون إماماً بما

يمكن أن يكون من كتب بهذه العناوين على أرفف مكتبة الجامعة. ولكن ما مضامين تلك العبارات المراوغة ؟. والاستفهام البلاغي "ما الأدب؟" يعني بداهة أن هناك كياناً اسمه الأدب، إلا أنه يتضمن أن تعريفه أو تحديده لا يخلوان من إشكالية؛ وقد أخذ سارتر على عاتقه حل هذه الإشكالية في كتابه نيابة عن القاريء. ويفترض كتابة نظرية الأدب أيضاً وجود كيان اسمه الأدب، ويبشر بطرح احتمالات نظرية مجردة لهذا الكيان، كما يفعل العلماء في طرح نظريات لموضوعات مجردة تساويها في الصعوبة والأهمية، مثل المغناطيسية والتركيب الضوئي. والعناوين التي تقوم على عبارة "النظرية الأدبية" لا تتطرق بالضرورة إلى وجود الأدب ولكنها تدل على حركة تنظير في إطار ما أطلقت عليه بعفوية في جملة الافتتاح "مجال الدراسات الأدبية". فالتنظير في هذا المجال يمكن أن يتضمن أهدافاً عديدة كما سنرى؛ بيد أن الهدف الأساسي هو أن نجيب على سؤال "ما الأدب؟". والخطاب الذي يدور حول هذه القضية في التراث كان يسمى "فن الشعر"، أما الآن فيعرف بـ "نظرية الأدب".

تعليق : لاحظ في هذه المقالة التي ترمي إلى تحديد فكرة "الأدب السامي المخلق والخلق"، أو الفكرة "السامية" و"الجمالية" للأدب، سوف أظل استخدم كلمة "الأدب" بحروف بارزة بين أقواس التنصيص، علامة على أن الاقتراحات والآراء المطروحة تعتبره شيئاً خاصاً ذا قيمة، وأنني لست محكوماً بها.

ولا أظن أننا يمكن أن ننساق وراء الأطروحات السابقة : وأقصد بهذا وجود كيان اسمه "الأدب"؛ أو أن "الأدب" موجود ولكن يصعب تعريفه؛ أو أن "الأدب" يخضع للتنظير الذي يزيل المشاكل القائمة ويمهد الطريق أمام الدراسات الأدبية المستقبلية، حتى لا يبقى إلا العثور على النظرية ومعايير التعريف الصحيحة. والنظرية لا تعمل بهذه الطريقة على كل حال. فليست القضية أن

تقرر النظرية شيئاً أو مفهوماً سبق وجودهما ، ثم تمضي في وضع المواصفات الصحيحة (أو التقريبية على الأقل) لهذا الشيء، بل على العكس تقوم النظرية بصياغة الشيء أو المفهوم في معناهما الحق. ومن ثم فإن "الأدب" كيان مختلف يعتمد على المفهوم الذي تصوغه النظرية سواء أكان تنظير رومان ياكبسون Jakobson، أم نورثروب فراي Frye، أم وولفجانج أيزر Iser وهلم جرا. وكتب إيجيلتون Eagleton، وجيفرسون Jefferson، وروبي Robey، وكتابتنا الحالي كلها تتناول تحديداً كيف تصوغ النظريات المختلفة كيانات مختلفة تحت عنوان "الأدب". وهذه النسبية دليل صحة بالتأكيد، إذ تعكس حيوية الدراسات الأدبية وإبداعيتها وأهميتها الفكرية.

وقد انعكست حالة البحث بصورة حادة في عنوان كتاب يحمل مجموعة حديثة من المقالات هو في البحث عن النظرية الأدبية *In Search of Literary Theory* (Bloomfield, 1972). ولكن أول إسهام حقيقي لهذا الكتاب قام به م.هـ . أبرامز M.H Abrams (1972) ويتميز بأنه تناول واع وإيجابي لتعدد النظرية. يبدأ أبرامز باستعراض هجوم الفلاسفة من أمثال موريس فيتز Weitz في الخمسينيات والستينيات على التنظير الأدبي. (على سبيل المثال Weitz, 1964). وحسبما يرى أبرامز يصر نقاد النظرية على أن أسئلة مثل "ما المأساة"، و"ما الشعر ؟" هي "أسئلة زائفة" إذ تفترض توهماً وجود جوهر فرد يحتاج إلى تحديد. وهنا يقفز إلى الأذهان مبدأ فيتجنشتين Wittgenstien⁽¹⁾ عن "أوجه التشابه الأسري". وخلاصته أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من القصائد، سوف نرى أن بعضها يشترك في بعض الملامح،

(1) لودفيج جوزيف يوهان فيتجنشتين (1889-1951) فيلسوف بريطاني من أصل نمساوي. يذكر أنه بعد دراسته مع برتراند راسل، كتب رسالته الفلسفية عن المنطق الفلسفي التي تبحث في علاقة اللغة بالعالم، وكان تأثيره كبيراً في مجال الفلسفة الوضعية المنطقية.

وبعضها يشترك في ملامح أخرى، وهكذا؛ بالضبط كما أن بعض أفراد الأسرة قد تكون لهم أنوف مدببة، وآخرين ذوو شعر أحمر، وآخرين ذوو أكف كبيرة : وليس يلزم أن تجتمع الصفات الثلاث في فرد واحد كي يعد من الأسرة . إن الإطار العام "الأسرة Family" أو "الشعر Potery" ، لا يتحدد بملامح واحد أو مجموعة من الملامح لدى كل الأفراد، بل بمجموعة مركبة من المعايير المتشابهة المجزأة هنا وهناك، والموزعة بين هذا وذاك. ويخالف أبرامز الفلاسفة حين لا يخلص من هذه المقدمة (الصحيحة بلا شك) إلى عدم جدوى النظرية؛ ويقول إن مختلف المنظرين قد طرحوا أسئلة كثيرة عن النصوص التي استقرأوها، وتوصلوا إلى رؤى مختلفة وذات قيمة باقية، تؤلف فيما بينها أدوات صالحة للتحليل. ولكن مكن الخطأ في النظرية هو ببساطة أن نتوهم وجود جوهر فرد "للأدب" ينتظر الكشف عنه.

ما الذي يمكن التسليم به إذن ؟ ماذا يبقى من الحقائق والمقدمات المنطقية التي تدفع العمل النظري في الدراسات الأدبية إلى الأمام ؟ سوف تظل الإجابة عن هذين السؤالين نسبية حسب مدخل المرء، والاقتراحات التي سوف أطرحها تعكس اهتماماتي في النقد اللغوي linguistic criticism، والنص وتحليل الخطاب text and discourse analysis، وعلم اللغة الاجتماعي sociolinguistics.

2- مقدمات منطقية أولية

(أ) معايير "الأدب" وقيمه في الخطاب النقدي الحديث

ترسخ المعنى الجمالي "للأدب" في النقد الانجليزي في القرن التاسع عشر، وارتبط ارتباطاً وثيقاً بالحس الوطني "للأدب الانجليزي". وفي القرن العشرين طرحت نظريات جمالية ونقدية لا تحصى، بغية تفسير هذا المعنى للمصطلح وتطويره، مطبقة إياه على شرح النصوص، والكتاب، والعصور، والاتجاهات. وكانت هناك أيضاً نظريات تفند مفهوم "الأدب"، أو تتناول "الأدب" بوصفه شكلاً ثقافياً اجتماعياً أو سياسياً، لا يتعدى شرحه وتحليله ذلك الإطار. ومع هذا فمفهوم "الأدب" بالنسبة لمعظم طلاب الأدب، هو أمر مقرر ومتفق عليه في العرف العام. في الفقرة الخامسة من هذا المقال سوف أبسط القول في بعض الخطابات التقليدية لدى مدرستين كبيرتين من مدارس النقد : النقد الجديد New Criticism، والشكلانية/البنوية Formalism/ Structuralism، موضحاً بعض القيم والمعايير المألوفة التي أضفاها النقاد المعاصرون على مفهوم "الأدب".

(ب) إجراءات وموضوعات نقدية

إجراءات النقد واهتماماتهم - مثلها مثل مفهوم "الأدب" - عرضة للمراجعة والتطوير. فالنقاد يشغلون أنفسهم بموضوعات مثل الأسطورة myth، والجنس الأدبي genre، والمجاز metaphor، ووجهة النظر، واللغة، والوعي، ومحاكاة الواقع، وترابط الأجزاء، وهي موضوعات لا تعتمد بالضرورة على افتراضات عن كيان "الأدب". وتلك الموضوعات جميعاً تهم أيضاً دارسي النصوص التي لا تتدرج تحت هذا الكيان. ومن الجائز جداً أن يسهل فهم تلك الموضوعات إذا أرحنا عنها تعقيدات الوضع "الأدبي".

(جـ) الأدب ديوان الأمة⁽²⁾

حين نتحدث عن "الأدب الإنجليزي" أو "الأدب الأسباني"، فلن تكون هناك أدنى صعوبة في معرفة ما يرمي إليه هذان التعبيران، ولن يكون هناك غموض حول المصطلح. فالأدب الإنجليزي هو ديوان يضم بين جنباته نصوصاً تراثية ومعاصرة يمكن أن نعددها في الأعمال الآتية : ترنيمة كايدمون⁽³⁾ بيرس الفلاح⁽⁴⁾ الملك لير أبسالوم وأكيتوفيل⁽⁵⁾ تريسترام شاندي⁽⁶⁾ *Tristram Shandy* في ذكرى In Memoriam⁽⁷⁾ قوس قزح

(2) آثرنا ترجمة Corpus إلى الكلمة العربية الذائعة "ديوان" في مجال الأدب على أساس أن الأدب هو ديوان الأمة، أي مستودع كل ما أنتجه وجدانها، كما كان يقال عن الشعر العربي إنه "ديوان العرب".

(3) *Caedemon's Hymn* أنشودة دينية وضعها راهب وشاعر أنجلو سكوني من القرن السابع الميلادي اسمه كايدمون Caedemon، يقال إنه أقدم الشعراء الإنجليز على الإطلاق.

(4) *The Vision Concerning Piers the Plowman* قصيدة رمزية طويلة من أهم قصائد الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى، تنسب بعض مقاطعها إلى وليم لانجلاند Langland، ويختلف النقاد حولها، وحول مصداقيتها، ونسبة أجزائها.

(5) *Absalom and Achitophel* قصيدة ساخرة للشاعر الإنجليزي درايدن Dryden، كتبها سنة 1681، بطريقة رمزية للتعليق على بعض الأحداث السياسية المعاصرة آنذاك، وكانت تحظى بشعبية كبيرة.

(6) حياة وليم شاندي وآراؤه رواية كتبها لورانس ستيرن Stern (1713 - 1768) في تسعة أجزاء، وقد ترجمت إلى الفرنسية والألمانية.

(7) قصيدة رثاء كتبها الشاعر الإنجليزي تينيسون Tennyson بين سنتي 33 - 1850 في =

The Rainbow ⁽⁸⁾ جيم المحفوظ *Lucky Jim* ⁽⁹⁾ تحت شجرة اللبن

Wood der Milk ⁽¹⁰⁾ أطفال منتصف الليل *Midnight Children* ⁽¹¹⁾

لاحظ أن الأدب الانجليزي أو الأسباني ليس ديوان أمة فحسب، بل هو أيضاً إطار حاكم : أي مجموعة معيارية من النصوص التي تجسد وتمثل قيماً (انظر نقطتي [هـ]، [و] أسفل).

(د) "النص"

أي صنف من الأدب مهما كان، أو مهما كان جنسه، هو نص في المقام الأول. وتعريف "النص" فضفاض في النقد الأدبي، حيث لا يعني أكثر من أنه "الكلمات الموجودة على الصفحة" بعناصره السياقية والتاريخية وغيرها التي يفترض أن تحيط به. وفي علم اللغة يحظى "النص" بتعريف فني وغني محدد، يعين الناقد على ارتياد آفاق مفاهيم واضحة، والسير على طرق معبدة يمكن أن تفيد في الممارسة النقدية. وأحد الملامح الأساسية في تناول "النص" هو التأكيد على جذوره ودوره كما هو ماثل في خطاب المجتمع.

= ذكرى صديقه الشاب آرثر هنري هالام الذي توفي في فيينا عن اثنين وعشرين عاماً.

(8) رواية كتبها د. هـ لورانس D.H. Lawrence، ونشرت سنة 1915.

(9) رواية للروائي الإنجليزي المعاصر كينجزلي اميس K. Amis، المولود سنة 1920.

(10) دراما إذاعية كتبها الشاعر الويلزي ديلان توماس D. Thomas (1914 - 1953)، ثم أخرجت على المسرح عدة مرات بعد ذلك، وتتميز بشاعرية اللغة والأغاني والمقطوعات الغنائية الشعبية.

(11) رواية للكاتب الإنجليزي الهندي الأصل سلمان رشدي، المولود سنة 1947، وقد نشرت سنة 1981.

(هـ) الانتماء الاجتماعي للأدب

إن كياناً كالأدب الإنجليزي له غاية، وانتماءات وروابط اجتماعية وثقافية واقتصادية ومؤسسية يمكن الحديث عنها، كتلك الصلات الحتمية التي تربطه بصناعة البشر، والتعليم، وبشتى الوسائل الأخرى. فإذا أردنا أن نصف علاقة الأدب بالتعليم مثلاً، سوف نجد أناساً يعينون في المدارس والكليات لتدريس الأدب الإنجليزي، وأن معيار اختيار "النصوص المقررة" للدراسة عرضة للمراجعة والتعليق على المستوى العام. وتدرس أدب قومي ممارسة اجتماعية يفترض أن لها وظيفة أيديولوجية ظاهرة أو باطنة؛ لو مضينا في شرحها لخرج البحث عن نطاقه؛ ولكن يبقى من الواضح أن الوظيفة الاجتماعية والأيدولوجية "للأدب" يمكن الوقوف عليها عن طريق تحليل المؤسسات الضالعة فيها. انظر على سبيل المثال :

(Eagleton, 1976; Widdoson, 1982; Williams, 1981)

(و) الأيدولوجية في الأدب وأيدولوجية "الأدب"

تناول مجموعة من النصوص في سياق علاقتها بمؤسسات مجتمع ما، أو إطار من الأخذ والعطاء ، يصدق ذاتياً على الناس في هذا المجتمع ويسفر عن نتيجة هامة هي أن تذوق الأدب يتم في ضوء معتقدات المجتمع وقيمه؛ أي أن يكون مشبعاً بالأيدولوجية على حسب انتمائه اجتماعياً. وتبنى دلالات النصوص على صيغ الخطاب النقدي لدى النقاد ومدرسي الأدب بحسب انتمائهم الاجتماعي كما رأينا. والحال كذلك مع "الأدب" بوصفه شيئاً مجرداً تبحث النظرية عن تصنيفه. أما "الأدب" باعتباره شيئاً محدداً ومتميزاً فهو أمر يحتاج

إليه المجتمع الحديث، وهذه الحاجة مستمدة من صيغ الخطاب لدى النقاد والمنظرين الذين يعكفون على وضع المعايير والقيم من أجل تصور المفهوم العام للأدب.

(ز) "الأدب" كلمة

على الرغم من أن "الأدب" بوصفه مفهوماً لم يتم تنظيره تنظيراً يرضي كل الأطراف، فالثابت أن كلمة Literature إنجليزية معروفة الاشتقاق، ذات أصل واحد في معظم اللغات الأوروبية، وتاريخ تطورها الدلالي موثق إلى أبعد الحدود. وسوف أبدأ تحليلي في الصفحات التالية بإعطاء لمحة عن استخدامات المصطلح المتغيرة في الخطاب النقدي الحديث.

3- تاريخ كلمة "أدب" في اللغة الإنجليزية

يعود توثيق مصطلح "فن الشعر Poetics" أو "نظرية الأدب theory of literature" إلى الفيلسوف اليوناني أفلاطون (427 - 347 ق. م). وكان المصطلحان الأساسيان اللذان دار حولهما النقاش النظري لأكثر من ألفي عام، هما "الشاعر Poet" و"الشعر Poetry"، بغض النظر عن النوع الأدبي أو الشكل العروضي. وفي القرنين الأخيرين، صارت كلمة "أدب" تحتل مكان "الشعر" في معظم اللغات الأوروبية (Wellek, 1970; Williams, 1976) ويوضح التعريفان المعجميان التاليان بعض الشيء الاستعمال الحديث أولاً، وكيف انتهى الأمر إليه ثانياً.

الأدب :

- 1.النتاج المدون في ثقافة معينة أو لشعب من الشعوب : الأدب الاسكندفاني مثلاً.
 - 2.المادة المدونة مثل الشعر، والروايات، والمقالات .. إلخ، وخاصة أعمال الخيال التي تتميز ببراعة الأسلوب والتعبير، وبالموضوعات العامة الباقية.
 - 3.المادة المدونة أو المطبوعة على نحو ما أو عن موضوع معين : المادة العلمية؛ أدب آلة الكمان.
 - 4.المادة المطبوعة لعرض بعض المعلومات : نشرة المبيعات.
 - 5.فن أو مهنة الكتابة.
 6. التعليم (معنى مهجور)
- (Collins Dictionary of the English Language, 1986)

الأدب :

- 1.الإلمام "بالكتابة" أو الكتب؛ تعلم السلوك المذهب أو ثمار العقل الإنساني؛ الثقافة الأدبية. [نادرة معنى الاستعمال أو شبه منقرضة].
- 2.العمل أو النتاج الأدبي؛ نشاط الأديب أو حرفته؛ عالم الكتابة.
- 3.أ- الانتاج الأدبي بصفة عامة؛ النتاج المكتوب في بلد ما أو عصر معين، أو في العالم بصفة عامة. وينصرف معناها الأكثر تحديداً الآن إلى الكتابة التي تؤخذ في الاعتبار على أساس من جمال الصياغة والتأثير العاطفي.
- ب- مجموع الكتب أو النتاج المكتوب الذي يتناول موضوعاً معيناً.
- ج- النشرة المطبوعة في أي غرض [عامية].

(Oxford English Dictionary, Compact Edition, 1971)

تعود كلمة "أدب" في الانجليزية إلى القرن الرابع عشر، ولكن المعنى الجمالي لمصطلح "الأدب" هو في الأساس استعمال القرنين التاسع عشر

والعشرين. لقد كان "الأدب" منذ نهاية العصور الوسطى سلعة ثقافية يحتكرها شخص ذو معرفة بالكتابة، وإمام بالكتب واللغات؛ وهي سلعة مستحسنة عادة (كولينز Collins، المعنى 6؛ أكسفورد، 1). ومن استشهادات معجم أكسفورد اقتباس من سكيلتون Skelton (1529) "أعرف فضائلك وأدبك"، وآخر لجونسون Johnson (حياة ميلتون *Life of Milton*، 1780) "كان أدبه عظيماً بلا شك. فقد كان يقرأ لغات تعد إما من باب التعلم أو معرفة السلوك المذهب". وتشير الاستخدامات المبكرة للمصطلح عموماً إلى التعلم والإمام بالكتب، بدون هذا التخصيص الحديث لمعنى "الأدب" الخيالي الإبداعي. ولكن الشخص "المتعلم" أو "المؤدب" كان مميزاً وغير عادي : ومن الضروري أن يكون كذلك ما دامت القدرة على القراءة والحصول على الكتب مقصورة على الصفوة الاجتماعية القادرة اقتصادياً. وبالطبع كان الكتاب المطبوع ذاته سلعة كمالية للصفوة. وكثير من استشهادات معجم أكسفورد تبين أن تبين أن مصطلحات "أدب" و "أدبي" تستخدم للمدح؛ وإن كان فيها قدر من التقييم الاجتماعي تتضح به هذه المقولة المدهشة على لسان برادشو Bradshaw (1513) : "وعامة الناس .. الذين لا يتحلون بالأدب والمعارف الحسنة يشبهون الوحوش الضارية". وبحلول القرن الثامن عشر استقرت دلالة التقييم، فيتحدث جولد سميث Gold Smith (1759) عن "الميزة الأدبية"، وجونسون (1773) عن "السمعة الأدبية".

وفي أواخر القرن الثامن عشر تولد معنى ثانٍ لكلمة "الأدب"، فلم تعد مقصورة على إمام المتعلم بالكتب، وإنما امتدت لتشمل حرفة الكاتب، وإنتاج الكتب (كولينز، 5، أكسفورد، 2) ويتمثل معجم أكسفورد بقولة إسحاق دزرائيلي Isaac Disraeli (1803) : "يعيش الأدب فينا، وبنا، دون حاجة إلى واسطة أو رابطة". ولم يكن "الأدب" بمعنى حرفة الكتابة منصرفاً إلى إنتاج نوع

معين من الكتب ناهيك عن أدب راقٍ أو متخيل. بيد أن كونه نشاطاً مهنيًا مدفوع الأجر يشير إلى بعض التقدير لمهارة الفرد ومن ثم ينطوي على دلالات مستحسنة وهذا واضح في ما قاله جونسون في مفتتح كلامه عن حياة كولي *The Life of Cowley* (1779، إحدى مراجع معجم أكسفورد) حيث يشير إلى كاتب تبوأ بسعة خياليه وأناقة لغته مكانة في عالم الأدب عن استحقاق. وليس هذا الكاتب في الحقيقة أبراهام كولي ولكنه سلفه كاتب السيرة الأسقف توماس سبرات Sprat، ومن ثم يتحدث جونسون في هذا المقام عن الأدب بمعنى الكتابة وليس بالمعنى الحديث للأدب. ونلاحظ أن السياق اللغوي عند جونسون يشع بكلمات : خيال ، أناقة، عالم ، التي تضع للقارئ الحديث أساليب النقد الأدبي والمقام الأدبي، وهذا النوع من السياق اللغوي يبشر بالدلالة الحديثة "للأدب" التي سوف تظهر في القرن التالي.

تطور آخر في الدلالة مهد الطريق نحو تخصيص مفهوم "الأدب" : لقد انتفى المعنى الأصلي عن التعليم والإلمام بالكتاب وسلوك المتأدب : وظل "الأدب" يعني الحرفة، وأصبح من المؤلف شيوخ مصطلحات : كاتب، مؤلف، كتابة، في ميدان الإنتاج الأدبي في القرن الثامن عشر وخاصة في عصر الرومانسية التي ركزت على نشاط الشاعر. وثمة تغيير هائل اعتري كلمة أدب وهو أنها انصرفت إلى النتاج المكتوب في ثقافة معينة أو في عصر ما، كما جاء في تعريف (معجم أكسفورد، 3-أ). وقد بين رينيه ويليك أن معنى الأدب الوطني صار مألوفاً في الإيطالية والفرنسية والألمانية والإنجليزية في القرن الثامن عشر، وأن مصطلح الأدب باشتقاقاته قد أضفى عليه صفة "الوطنية" و"الجمالية" في وقت واحد منذ عام 1760 تقريباً (Wellek 1970 pp 5-8)، وكشفت كل اقتباساته بجلاء أن المصطلح بدأ يتخذ في الإنجليزية معنى أدب أمة كما جاء في اقتباسه من جورج كولمان Colman (1761) : "يبدو أن شكسبير

وميلتون يقفان وحدهما في الطبقة الأولى من الكتاب وسط الفوضى الشاملة للأدب الإنجليزي القديم". وفي استشهاده بجونسون (1774) : "وما ضاع بغير حق من أدبنا القديم يمكن إحيائه". وتردد عند وردزورث (مقدمة قصائد غنائية، 1800) المعنى الجديد "العصور المختلفة للأدب" أو الأدب والعروض المسرحية، ويتحدث كوليردج Coleridge في مقالته (هل رأى شكسبير مساوٍ لعبقريته؟ 1808) عن "الأدب المذهب". أما بيكوك Peacock (1820) فيشير صراحة إلى "الأدب اليوناني والروماني" ثم إلى أن "الشعر ما زال دون منافسة من أي قسم آخر في الأدب"، وأيضاً "تاريخ هيردوت هو نصف قصيدة: لقد كُتب حين كان ميدان الأدب مقصوراً على آلهة الفنون الأسطورية".
(in Adams, 1970, p 493)

إن استخدام الفترة الزمنية "عصر" و الصفة "وطني" في مجال الأدب هام جداً في عملية التطور نحو المعنى الجمالي لمصطلح "الأدب"، حيث تعايشت الصفتان الوطني والجمالي بشكل طبيعي منذ القرن التاسع عشر وذلك يعني أن مصطلح "الأدب الوطني" ليس مصطلحاً خاوياً، وإنما يرمز في الحقيقة إلى مجموعة من الأفكار ذات القيمة أو الأفكار المطلوبة (بدرجات متفاوتة) مثل : روح الأمة والعصر. ويمدنا اقتران الجمالي بالوطني في سياق التطور الدلالي لكلمة "الأدب" بمستوى ثاني يسوغ ويبرز أهمية القيمة في المصطلح.

وفي عصر الرومانسية الانجليزية كانت المصطلحات الجمالية الأساسية هي الشعر، القصيدة، الشاعر (وردزورث، كوليردج، بيكوك، شيلي). وكانت القصيدة الغنائية lyric poem تتسيد الأدب الإنجليزي وظلت هي النموذج المسيطر على عقول المنظرين. ولكن عادة ما كان هناك إحساس بتخبط المصطلحات، حيث استخدم "الشعر poetry" في معنيين : الأدب الخيالي

أو الإبداع، والنظم العروضي. ومن ثم كانت الحاجة إلى التمييز، وتناول "الشعر" بوصفه فرعاً من الفروع التي تندرج فيها الكتابة الإبداعية ؛ وربما كان هذا يفهم من الاستشهادين السابقين من بيكوك. أما وردزروث وكوليردج فقد كانا أحياناً على وعي بالمعضلة : انظر السيرة الأدبية *Biographia Literaria* لكوليردج، الفصل 14؛ وتذمر وردزروث في هامشه على مقدمة قصائد غنائية : "إنني في هذا المقام أستخدم كلمة الشعر (رغماً عن اعتقادي) بوصفها ضد كلمة النثر، ومرادفة للنظم العروضي" (in Adams, 1971, p.437). ويود كلاهما لو استخدم "الشعر" باعتباره مصطلحاً عاماً متضاداً مع "العلم"؛ إلا أنهما واعيان بالمعضلة الناجمة عن الكتابات الخيالية الجديدة غير المنظومة، مثل "الروايات وقصص الغرام الرومانسية" التي يرشحها كوليردج لبعض المكانة الشعرية، ويعدل تعريفه كي يستبعدهما. ولم يستخدم أي منهما كلمة "أدب" بمعنى "الأدب".

وقد جاء هذا التطور متأخراً جداً في إنجلترا، متأخراً كثيراً عن فرنسا. وكان ماثيو آرنولد Matthew Arnold أول ناقد انجليزي ذا مكانة طاغية وتأثير كبير يعطي مصطلح "أدب" معناه الحديث كاملاً وهو "الأدب الخيالي". والمفهوم واضح في مقالته "وظيفة النقد في الوقت الحاضر" *The Function of Criticism at the Present Time* (1864)؛ كما نجده في إشارته إلى مجاميع مثل "أدب فرنسا وألمانيا" و"الأدب الانجليزي"، وعباراته المطلقة مثل "أعمال أدبية أو فنية عظيمة"، التي تعكس تحولاً تاماً في المعنى الجمالي، وبداية جديدة له (Adams, 1971, pp 582-95). وهكذا نضجت أفكار آرنولد برؤية أفلاطون والرومانسيين، ولكن الخطاب النقدي نبع من النقد الحديث، مسبغاً سمات "الجمالية" على مصطلح أدب بشكل تام. وكل ما تبقى عمله هو إيجاد معيار، أي قائمة بأعمال تعد من صميم "الأدب"، ووضع

مجموعة من المسلمات المستمدة من طبع سليم ذات خصائص تؤهلها باعتبارها فنا ، وصياغة المصطلحات الفنية التي تصف وتفسر هذه العملية برمتها.

4- نحو نقد إنجليزي حديث

عندما استعرضت تاريخ تطور دلالة كلمة "أدب" في اللغة الانجليزية تفصيلا والإشارة إلى أدباء مبرزين في ميدان الأدب والنقد الإنجليزي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، قصدت أن أصب تركيزي على تقاليد معينة في النظرية والنقد، هي التقاليد الانجليزية. وهي تقاليد ضيقة ومحكومة، لأن أوضاع التنظير في التقاليد الفرنسية أو الألمانية أو الروسية ربما تكون مختلفة. ولعل أي مدخل مقارن كان سيخلف انطباعه بأن "الأدب" موجود في العالم كله لكن النظرة إليه أو إدراكه مختلفان باختلاف الثقافات . ورأى أن "الأدب" لا يفترض أو يوجد ، وإنما توجد كلمة "أدب" (باشتقاقاتها في اللغات الأوربية الأخرى) وأن هذه الكلمة كانت مفتاحا لتنظير محدد لما يسمى "الأدب" في ثقافتنا. وإذا كان "الأدب" صنفا ثقافيا فلا بد للمرء أن يكتف بحثه في إطار ثقافة معينة، وسوف يبدو بحثه محصورا ومحكوما بهذه الثقافة. وأعنى بثقافتنا تلك الموجودة في بريطانيا وأمريكا الناطقتين بالإنجليزية حيث يقوم فيهما تنظيم اقتصادي مشترك وصناعة للنشر والمراجعة مندمجة، ونظم تعليمية متشابهة.

وبين طلاب الأدب ونقاده في هذه الثقافة وشائج من المسلمات والأحكام التقليدية التي تدور حول فكرة "الأدب" كأن يقال مثلا : هذه النصوص الأدبية مترابطة ومتساوقة وخيالية وذات قيمة عالية؛ أو أن النص ذاته يجب أن يدرس، ومقصد الكاتب غير مناسب ، وهلم جرا. وأعتقد أن مثل هذه المسلمات تصلح أساسا "لطبع سليم" common sense عن "الأدب" لدى غالبية الناس الذين

تلقوا تعليمهم الأدبي في هذا المجتمع وقد يغدو هؤلاء في نهاية القرن العشرين تقليديين وخاصة في ضوء المداخل النقدية المعاصرة التي يتناولها هذا السفر الموسوعي وغيره. بيد أن هذه المسلمات حسبما تسجل قوائم الناشرين، وفهارس المكتبات الجامعية، والمناهج الدراسية المقررة ومراجعات الكتب في الصحف، والنقد الأكاديمي ما تزال مستخدمة على نطاق واسع. وحتى عند أصحاب المداخل الأخرى (كاللغوية، والنقد النسائي، والتحليل النفسي، والماركسية) ما تزال هذه المسلمات المحافظة تتردد في كتابتهم النقدية، ولو على سبيل الجدل والمناقشة. انظر مثلاً : (Mac Cabe, 1988; Widdowson, 1982). وسوف أحاول الوقوف عن بعض أفكار "الطبع السليم" الهامة التي ما زالت سائدة عن الأدب.

لقد استوى هذا "الطبع السليم" على سوقه في سنة 1940 تقريباً ولا بد أن يشمل أي استعراض تاريخي كامل لتطوره وسياقه الثقافي تحليلاً لأربع مناطق على الأقل :

1- إدخال "الإنجليزية" في التعليم سواء على مستوى الجامعة أو في الدورات الدراسية للعمال.

2- الرأي القائل بأن للأدب الانجليزي دوراً وطنياً وهاماً في حياة الجماهير والمبني على أفكار آرنولد، في إطار من التشكك في الدين وفي غمار الحرب العالمية.

3- النزعة إلى جعل الأدب الانجليزي محكاً معيارياً أو "تقاليد عظمى" كتلك التي دعا إليها ف. ر ليفيز F.R Leavis وأتباعه.

4- تزايد التطبيقات النقدية ثم طغيانها فيما عرف بحركة النقد التطبيقي Practisel Criticism والنقد الجديد New Criticism بريادة أ.أ. ريتشاردز I.A. Richards ووليام إمبسون Empson في إنجلترا، و ر.ب. وارين R.P. Warren وكلينث بروك Brooks وألان تيت Tate وغيرهم من المحافظين في الجنوب الأمريكي. وكل هذه التطورات مبسطة وموثقة بشكل واف عند آخرين، انظر :

(Tillyard 1958; Palmar, 1965; Eagleton, 1983; Baldick, 1983).

5- خصائص "الأدب" في الخطاب النقدي الحديث

منذ البداية أوضحت أننا لا يمكن أن نتصور وجود كيان اسمه "الأدب" ينتظر إسباغ التعريف المناسب عليه. والحق أن وفرة معايير التصنيف المقترحة، المتضاربة غالباً، والتي تدفقت خلال القرنين الماضيين، ومازالت مطروحة حتى الآن، تعني أن تعريف "الأدب" هو بحث عقيم. وقد انتهى كتاب كثيرون إلى عقم المشروع برمته؛ انظر على سبيل المثال :

(Eagleton, 1983, chap. 1; Ellis, 1974, Chap.2; A. Fowler, 1982, chap 1)

"الأدب" ليس كياناً واحداً يمكن تحديده بوضع قائمة من المعايير الثابتة، بل هو على الأرجح صنف من الثقافة له خصائص؛ ومن ثم يستحسن أن نجعل الصنف "نصوصاً أدبية" بدلاً من "الأدب"، كما فعل جون م. إليس Ellis : حينما قال : "إن صنفاً من النصوص الأدبية لا يتميز بخصائص محددة، بل بالاستخدام المميز الذي من أجله وضع المجتمع هذه النصوص (1974, p.50). وقوله كذلك : "لقد صارت النصوص ضمن الأدب عن طريق المجتمع، لا عن طريق كتابتها". (ص 47).

ويتعرض أليستر فاوولر Fowler لنقطة مشابهة بدقة أكثر في استخدام المصطلحات : "لا ينبغي مطلقاً النظر إلى الأدب بوصفه طبقة متفردة، بل باعتباره محصلة aggregate . وليس هو العناصر المشتركة بين أعمال أدبية، وإنما هو -على الأرجح- كيان ثقافي تعد هذه الأعمال من بين أجزائه". (1982, p.3).

والمقصود أن "محصلة aggregate" هنا تصنيف فضفاض لا ينطوي على أي بنية داخلية، وتصنيف مفتوح يتسع لمدخلات جديدة تحددها الثقافة. ففي إطار الثقافة وفي ضوءها يعرف الكتاب والقراء جيداً نصوصها الأدبية الكائنة والممكنة فعلاً ؛ ويعلمون أن فيها خصائص شتى، وأن النقاد يتناولونها بشتى الطرق. ويمكن أن نطلق على هذه المعرفة "المقدرة الأدبية" Literay competence كما يطالبنا البنيويون (Culler, 1975. chap.6)؛ إنها معرفة ثقافية نسبية على درجة عالية من التعقيد، يكتسبها المرء من خلال درايته بصيغ الخطاب في محيط "أدبي" قائم على المؤسسات.

وحول هذا "الأدب" الناتج من محصلة النصوص، ينسج النقاد خطابهم وصفاً وتفسيراً وتقييماً. فالخطاب النقدي هو الآخر محصلة من الاهتمامات الواسعة والمتنوعة، ومن المصطلحات الأساسية. ومن هذه المصطلحات الأساسية حاول المنظرون في الماضي أن يستقروا جوهر "الأدب"؛ على حين أن الأكثر منطقية هو -ببساطة- استنباط مجموعة من الخصائص التي تتجمع من محصلة نصوص "الأدب" والوقوف على أسباب تنوعها.

ويركز النقاد -حسب اهتماماتهم- على مجموعة مختلفة من الخصائص في النصوص التي يدرسونها، وتتعكس آثار ذلك في المصطلحات الفنية التي

تتردد الخطاب النقدي. فالنقاد المعنيون بالأجناس الروائية سوف يبرزون مصطلح "رواية Fiction"، والمعنيون بالشعر سوف يركزون على "التعبير Expression" و"التشكيل اللفظي Verbal Patterning"؛ وآخرون سوف يرون "الأدب" أداة لتوصيل "الحقائق الكونية" المجردة. ومثل هذه الاختلافات لا تثير الدهشة إذا أخذنا في الاعتبار التاريخ المعقد للنظرية الأدبية والمكانة الثقافية "للأدب" فضلاً عن حشد هائل من أجناس الخطاب النقدي وصيغته التي يحتويها "الأدب". وثمة خصائص متضاربة تنسب إلى "الأدب": فمثلاً هناك من يزعم أن "الأدب" يؤثر على عواطف المتلقي تطهيراً لها أو احتواء عليها، على حين يفترض نقاد آخرون أن موقف المتلقي من النص حالة من التأمل الهادئ لا تؤثر عليه عملياً في نهاية الأمر. وربما اتهم الفريق الثاني الفريق الأول بأنه معنيٌّ "بالبلاغة rhetoric" لا "بالأدب Literature". وهذا التناقض قد يؤدي إلى الضرر لو أن النظرية الأدبية كانت علماً له ما للعلم من قدرة حسب تعبير سوسير Saussure - على تعيين حدوده وتقييدها. والحقيقة أن النظرية الأدبية ليست علماً، وإنما مجال لنشاط اجتماعي خاضع للخطاب النقدي عن مجموعة معينة من معايير متفق عليها للنصوص (مسرحيات، روايات، سونيئات .. إلخ؛ ولكن لا تندرج فيها الكتابات على الحائط graffiti أو قوائم الشراء، والصحف .. إلخ). والنقد خطاب لا يتم ولا يتواصل في ضوء علاقته بسياقات مؤسسية معينة (المدارس والجامعات، والمراجعات النقدية للكتب، ودور النشر؛ ولكن ليس المستشفيات والبرلمان، ومجلات الرياضة). أما الاختلافات المذكورة، وحتى التناقضات الكامنة في الخطاب النقدي، فإنها ليست مواقف متعارضة يسهل حلها نظرياً، بقدر ما هي عناصر تشعب في الخبرة الشخصية، والميول الثقافية والسياسية، التي نجدها ماثلة في النشاط الاجتماعي لا في النشاط العلمي.

في مناخ التعددية هذا، ترسخت جملة من الخصائص بإطراد، حول النصوص طوال التاريخ الطويل لمحاولات تنظير "الشعر" و"الأدب"؛ وما زالت تتردد باستمرار في النقد الحديث والنظرية الأدبية الحديثة، وتتخذ غالباً معايير نقدية. ولما كان الأمر كذلك، فإن كل خاصية من هذه الخصائص يمكن أن ترفض على أساس كونها غير ضرورية وغير كافية. فخاصية مثل "النظام الشكلي المحكم" tight formal organization " تجدها في بعض النصوص (السونيت sonnets مثلاً) ولا تجدها في أخرى (كالروايات Novels)، وكلها يدخل ضمن كيان "الأدب"؛ وقد تجد الخاصية ذاتها في نصوص لا تعد من "الأدب" (كقوائم الطعام، وجداول نتائج مباريات كرة القدم). ولكن هذه المعايير النقدية لا ترتبط "بالأدب" وتعريفاته المختلفة قدر ارتباطها بنصوص أدبية معينة، تزودنا بمجموعة من "الخصائص والصفات اللازمة والراسخة التي تبرز أهميتها وفائدتها على مر العصور.

وفي كتاب ويليك ووارين (1963، الفصل الثاني) وكتاب أبرامز (1965) بسط واف للخصائص "الأدبية" الراسخة. ويعرض ويليك وصاحبه الموضوع عرضاً وافياً، على الرغم من صعوبة التفريق بين آرائهما وآراء غيرهما. وعلى الرغم من وجود أعمال نظرية أكثر حداثة تهاجم مدخل "النقد الجديد"، ما يزال كتابهما كتاباً أكاديمياً مهماً في دراسة الأدب، ومصدراً غنياً بالمصطلحات وضبط استخداماتها التي تجرى على كل لسان (كالتفرقة بين النقد الداخلي intrinsic والنقد الخارجي extrinsic). ومقالة أبرامز في دائرة المعارف تدور حول نظريات الشعر، ولكنها تصلح "للأدب" ما دامت النظرية الأدبية العامة ما زالت محكومة بالنظرية الشعرية، وما دامت مصادر الكتاب

هي منذ أفلاطون حتى الرومانسيين. لقد استطاع أبرامز ترتيب النظريات في إطار تصنيفي سهل التناول؛ إنه يميز (ص 640 647) بين أربعة أنماط من "نظرية الشعر theory of poetry" :

1- نظريات المحاكاة أو التقليد mimic or imitative وهي التي تلتفت إلى العلاقة بين النص والعالم الذي يقدمه.

2- نظريات نفعية pragmatic وهي التي تنظر إلى النص بوصفه "أداة لتحقيق انطباعات معينة على المتلقي".

3- نظريات تعبيرية expressive ، وفيها "يقف الشاعر في بؤرة التجربة ويصبح بذاته المحرك الأول لموضوع القصيدة وملاحمها وقيمها".

4- نظريات موضوعية objective تركز على "النص ذاته" وتقل أو تستبعد الأبعاد الثلاثة الأخرى.

وقد وضع هذا الترتيب تاريخياً، بحيث تسلم الأنماط الأربعة بعضها إلى بعض، منذ التراث اليوناني عبر القرن الثامن عشر (المحاكاة تسلم إلى النفعية)، ومن الرومانسية (تعبيرية) إلى القرن العشرين (موضوعية). والحقيقة أن بصمات النظريات الأربع مازالت تطبع النقد الحديث والنظرية الأدبية الحديثة : فالنقد الحديث، وحتى "النقد التطبيقي" ، ليس "موضوعياً" فقط. ولكي نظهر هذا التداخل الغريب في النقد الحديث، يمكن أن يعدل مشروع أبرامز لتعمل أنماطه متزامنة؛ فهو يعزل أربعة عناصر من الخطاب "الشعري"، وهي حسب مصطلحاته : (1) العالم الخارجي external world؛ (2) الجمهور audience؛ (3) الشاعر poet (4) القصيدة poem - ويرتب

نظرياته على العنصر الأكثر أهمية (والمسألة مسألة درجة الأهمية بالطبع). ومشروعه مشابه لتحليل ياكبسون الشهير بالصيغ الست في أي خطاب لغوي، الذي يميز ست وظائف للغة، ومن بينها "الوظيفة الشعرية" (1960، ص 353). ومن المناسب أن نضع مصطلحات أكثر حياداً، ونغير ترتيب السياق على النحو التالي : (1) العالم world ؛ (2) الكاتب writer ؛ (3) القارئ reader ؛ (4) النص text . وعندئذ نستطيع أن نجمع الخصائص المقترحة أو المفترضة "للأدب" من قبل النقاد على أساس من درجة مطابقتها للعناصر الأربعة.

تعليق : فضلت استخدام مشروع أبرامز القائم على تصنيفات أدبية تقليدية وبسيطة، لأن هذه التصنيفات تعمل على وصل رؤيتي بمصادرها. وأية محاولة لتوضيح المفاهيم المطروحة توضيحاً نظرياً مناسباً تتطلب إطاراً للعمل أكثر تعقيداً، وإطاراً مجلوباً من ميدان آخر غير النظرية الأدبية الحالية، بحيث لا تغطي اللغة المغرقة في التهويم بثرثرتها الفارغة على اللغة الواقعية المحسوسة. وثمة طائفة من أطر العمل الواعدة، متاحة في علم اللغة، وعلم اللغة الاجتماعي، ونحو النص، مثل : ياكبسون (1960)، هايمز Hymes (1972)، هاليداي Halliday (1978)، دي بوجراند ودريسلر de Beaugrande & Dressler (1981). وإطار العمل المفضل لدي هو إطار هاليداي مع إدخال تعديلات عليه.

ومن الراجح أن يتحدد "وضع نقدي" بواسطة طائفة من الملامح أو الخصائص المستمدة من أكثر من منطقة من المناطق الأربع السالفة الذكر، ولكن فلننظر إلى كل منها على حدة.

أ- العالم

معروف أن "الأدب"، منذ زمن بعيد، هو شكل من الخطاب له علاقة خاصة وهامة بالعالم، على الرغم من أن طبيعة هذه العلاقة تغيرت على مر

عصور النظرية. فنظريات "المحاكاة" تؤكد فكرة "تقليد" العالم، ويبدو أنها تعتقد اعتقاداً ما في عالم موجود بالفعل. وهذا الاعتقاد قلما يظهر علانية حتى في حالات الدفاع عن الخواص التسجيلية والطبيعية في الرواية. وبتعميم أكثر، اتجه المنظرون والنقاد إلى تفسير المحاكاة تفسيراً يجعلها عملية بناء ترمي إلى خلق صورة للواقع أو تشكل رؤية كونية للواقع. ثم تتلوها خطوة متوقعة وهي مقارنة اللغة "الشعرية" أو "الأدبية" باللغة "العلمية" أو "المرجعية" بحسب أدبية النص :

من الواضح أن محور الفن الأدبي موجود في الأجناس التقليدية : الغنائي، والملحمي، والمسرحي. ومرجعها جميعاً هو إلى عالم متخيل fictive، عالم من الخيال imagination . والخطاب في الرواية، أو في القصيدة، أو في المسرحية، ليس صادقاً من الناحية الأدبية، وليس قضية منطقية. فهناك اختلاف جوهري ومهم بين الخطاب الأدبي -حتى في رواية تاريخية أو رواية لبلازك- الذي يبدو أنه يقدم "معلومة" على وقائع حقيقة، وبين المعلومة ذاتها التي يقدمها لنا كتاب في التاريخ أو علم الاجتماع". (Wellek & Warren ، 1963 ، ص25)

والمصطلحان الأساسيان هما "متخيل fictive" و"خيال imagination" مترادفان كما هو ظاهر. وهذه دلالة واحدة لمصطلح "الخيال imagination"، وتعني ما تضيفه القوة المبدعة أو الخلاقة من تصور لعالم محتمل ولكنه حقيقي، عالم قد يفضل "العالم الحق real world". وقد وجدت هذه الرؤية للإبداع الشعري صيغتها الكلاسيكية على يد سير فيليب سيدني Sir Philip Sidney في دفاع عن الشعر Apologie for poetrie (1595) : وحتى تمييز ويليك ووارين بين الخطاب الخيالي والخطاب التاريخي يردد أصداء مقولة سيدني : "الشاعر .. لا يجزم بشئ، ومن ثم فهو لا يكذب أبداً". وإذا لم يقدم النص الخيالي عالماً حقيقياً، فقد يبني عالماً متوهماً على قدر كبير من الحيوية الطاغية، والخصوصية، والتفاصيل، وهي صفات يعجب بها النقاد والكتاب كثيراً في هذه الأيام. وعلى سبيل المثال نجد في ملحق الكتب

بجريدة الصنداي تايمز *The Sunday Times* الصادرة يوم 9 أكتوبر 1988 عرضاً لثلاثة روائيين وشاعر (هو الشاعر لاركن Larkin) فيه هذا الأحكام المتصلة بموضوعنا : "إن طاقاتها الوصفية وحدها تميزها باعتبارها روائية ذات قدرة هائلة"، "طاقات متفجرة بالوصف"، والرواية تثبت الحياة بصورة لافتة في التفاصيل الاجتماعية لفترة الخمسينات"، "واقع مؤكد وبالتفصيل". أما توهم الخصوصية للنص فهو "احتمال وارد" حيث يقف منه معظم النقاد موقف الحذر. وإذا حاولنا تناول نص بيئة اجتماعية أو تاريخية معينة، فإن من الصعب علينا أن ندعي له الخلود أو نضفي عليه سمة الكونية التي تطلق على النصوص الأدبية. والبديل هو أن نظام من لهجة الحكم النقدي بـ "تموجية" أو خصوصية النص، إذ ليس العالم الذي يبعث فيه النص الحياة إلا نموذجاً ومثلاً لأنواع الكائنات، ومن ثم فهو عرضة للتعديل في ضوء قوانين الكون أو الحقائق العامة. وهذه -حسبما يقول المدافعون عن "الأدب"- هو الوسيلة التي يصور بها "الأدب" الحقيقة"، حتى على افتراض أن نصوصه لا تتكون من قضايا منطقية محملة بقيم الصدق. وأول من أثار هذه المسألة هو د. جونسون Dr. Johnson ولكن ما زالت العلاقة الجدلية في قضية "العام في الخاص" تشغل بال النقاد المعاصرين.

تعليق : إن الإصرار التقليدي على التمييز الحاد بين نصوص "خيالية" و"غير خيالية" معياراً للحكم على "الأدبي" في مقابل "غير الأدبي"، أحد المزاعم الشائعة في النظرية الأدبية. فالقول بأن النص الأدبي "خيالي"، أي ليس له مرجعية، ولا ينقل واقعاً منفصلاً مدعوماً بالأدلة، هو اتجاه لعزل النص عن التحليل العقلاني المنطقي (مشكلة انعزالية النص تزداد تعقيداً بادعاء "الاستقلالية - انظر فقرة (ج) تحته). ولا ضرورة لهذا التمييز من وجهة نظر فقه النص لغوياً. والرأي السائد أن للنصوص بناءً وكياناً، حيث تشكل وتقدم اللغة رؤية لعالم محتمل عن طريق بنيتها وخواصها الإشارية. وهناك بالطبع فرق فلسفي وافر في مرجعية النص بين العالم المبدع في رواية، والعالم المُخبر عنه في جريدة؛ مع أن "الإبداع" و"الإخبار" واحد من ناحية علم دلالة النص. فالقصة الصحفية هي إبداع خطاب كما في القصة "الأدبية" القصيرة ذات الشخصيات الخيالية والسرد .. إلخ (أقصد القصص الصحفية عن أحداث حقيقية، وليس الحكايات الفنتازية التي تروج لها صحف الفضائح "التابلويد"). وثمة مناطق ثلاث لعلم اللغة مازالت قيد البحث تساعدنا

على فهم الطبيعة البنائية للخطاب المقدم :
هناك أولاً مدخل علم النفس المعرفي cognitive psychology وعلم الدلالة
المعرفية cognitive semantics، الذي يبحث في عملية إنشاء عالم النص - أي
بنية المفاهيم والعلاقات الموضوعية المتداخلة - بتقديم أنساق Schemata تشمل
الأطر، وأصول النصوص والأنماط الأولية .. إلخ، التي هي مجالات معرفية يشترك
فيها المبدعون والمتلقون للنصوص، والتي تكون في متناول القارئ من خلال
شفرات لغوية.

(de Beaugrande & Dressler, 1981, chap. 5)

وهناك ثانياً عملية الاستنتاج inferencing أو استقراء البيانات المتصلة
بتحليل الأنساق، وتنصرف إلى تفسير النصوص في ضوء ما نعرفه عن العالم، أي
معرفة منظومة الاعتقادات التي تحيط به.

(Downs, 1984, chap 9; Brown & Yule, 1983)

وهناك ثالثاً علم اللغة الوظيفي functional (Halliday, 1985)
linguistics الذي يمدنا بأدوات تحليل منطلق النص إلى دراسة عالم النص، وأثر
هذا المنطلق على الاختيارات اللغوية التي يسميها هاليداي الوظيفة التجريدية
ideational للغة⁽¹²⁾. (Halliday, 1971, 1978; Fowler, 1977, 1986).

(12) يرى هاليداي أن اللغة لا بد أن تعبر عن محتوى أو مضمون : أي أن لها وظيفة
تصويرية representational ، أو كما يسميها هو وظيفة تجريدية ideational ، وهذه
الوظيفة تقوم عند البعض بالتعبير عن "الدلالة المعرفية cognitive meaning". ولما كان
هاليداي يعتقد أن وصف هذه الوظيفة بأنها "معرفية" وصف مضلل؛ لأن كل الوظائف اللغوية
تحتوي على جانب معرفي - فإنه يجعل الوظيفة التجريدية للغة ذات شقين أو بعدين :
الأول : بعد معرفي يجسد من خلاله المتكلم أو الكاتب خبراته بظواهر العالم الحقيقي، ومن
بين ذلك تجارب العالم الداخلي المتراكمة في طبقات وعيه : ردود أفعاله، معارفه،
وكذلك سلوكه اللغوي في الحديث والفهم.

الثاني : بعد منطقي يتمثل في العلاقات المنطقية الأساسية في اللغة ذاتها، ويعتمد في المقام
الأول على إدراك العلاقات النحوية في التركيب؛ ليكون بذاته عنصراً وظيفياً محايداً
و"منطقياً" يؤدي دوره في المجال الكلي للمدلولات، بعيداً عن الجانب المعرفي الذي =

ب- الكاتب

كان من الأهمية القصوى لدى المشتغلين بالنظرية الأدبية والنقد حتى عصر البنيوية وما بعد البنيوية، أن يكون النص قد كتبه فرد محدد الهوية، أو انتسب إليه. وعلى الرغم من استنكار المشتغلين بالنظرية المعاصرة لهذه الرؤية ما زالت هذه الممارسة شائعة في الوقت الحاضر. وحين يستعصي اكتشاف هوية الكاتب، فإننا لا نكف عن الحديث عنه -أو عنها- كما لو كان موجودا مثلما نفعل في حالة الشاعر المجهول الذي تنتسب إليه قصيدة بيوولف Beowulf⁽¹³⁾. ويتبوأ الكاتب مكانة عظيمة، ويلقب بلقب "مؤلف" author أو "شاعر" poet - حيث يستخدم اللقب الأخير في الحوار النظري العام أو في مجال الدفاع عن "الأدب" بغض النظر عن الجنس الأدبي أو الشكل العروضي. والمؤلف ثقة، لا ينضب معينه من الكلام القيم (انظر ما أسلفناه عن "الحقيقة") : وقد عد الأدباء فلاسفة وسحرة وحكماء، وأشد من زعم ذلك شيلي Shelly في (دفاع عن الشعر Defence of Poetry، 1821) :

والشعراء ... ليسوا مؤلفي اللغة، والموسيقى والرقص، وفن العمارة، والنحت، والرسم فحسب، ولكنهم واضعو الشرائع، ومؤسسو المجتمع المتحضر،

=ذكرناه في البعد السابق. انظر :

M.A.K Halliday : "Linguistic Function and Literary Style," *in Essays in Modern Stylistics*, ed. by Donlad C.Freeman (Methiuen, London, 1981) pp. 325-8.

(13) قصيدة ملحمة انجليزية قديمة، تتكون من ثلاثة آلاف ومائة واثنين وثمانين بيتا، تدور حول أحداث أسطورية، ربما وقعت في القرن السادس الميلادي، وبطل هذه الأحداث بيوولف زعيم إحدى القبائل الشمالية، الذي يخوض المغامرات والحروب ضد البشر والتنانين من قبائل أخرى، وتمثل فترة الانتقال من الوثنية إلى المسيحية. والقصيدة مجهولة النسبة، وقد اكتشفت في القرن الثامن الميلادي، وتعد من أقدم القصائد في اللغات الأوربية الحديثة.

ومخترعو فنون الحياة، والمعلمون الذين يوحّدون في باقة متجانسة بالجمال والصدق تلك النظرة المتحيزة الضيقة لقوى الغيب التي تسمى ديناً ... الشعراء هم المشرّعون المغمورون للعالم. (in Adams, 1970, p. 500)

إنهم يستمدون طاقاتهم إما بوحى من إلهات الفنون Muses عند اليونان يستنفر طبيعتهم ويلقي بهم في حالة من "الذهول" frenzy (شكسبير) ، حالة من السمو عن عالم البشر، تتيح لهم أن يتصوروا ويفسروا العالم بشفافية تعلو قدرة الإنسان؛ وإما عن طريق مواهب ومهارات خاصة. ولعل المؤلفين والشعراء مُنحوا قدراً غير عادي من الحكمة والبصيرة، أو صفات ذاتية كالتعاطف وسماحة الطبع والزعامة انظر ما قاله وردزورث Wordsworth إن الشاعر "رجل .. أوتي إدراكاً نابضاً، وحماسة مفعمة، ورقة شعور، ودراية بطبيعة البشر، وهي صفات تتجاوز عادة ما لدى سائر الناس" (in Adams, 1971, p. 437). وقد يقال إنها طاقات "خلاقة" أو "خيالية" بمعنى أنها "مبدعة" ، أي قادرة على اختراع عوالم جديدة ممكنة أو عوالم متخيلة. وهذا هو تعريف كوليردج Coleridge للخيال "تلك الطاقة المركبة السحرية .. التي تتراءى في التوازن والتأليف بين الصفات المتضادة والمتنافرة .. والتي تمزج وتؤلف بين ما هو طبيعي وما هو مصطنع (Adams, 1971, p, 471)، ذلك التعريف الذي كان بالغ الأثر في لفت أنظار حركة النقد الجدد New Critics إلى خاصيتي الوحدة والتوتر في النصوص.

والحركة الرومانسية -كما يلاحظ أبرامز- قد جعلت ذاتية الشاعر محور اهتمام النظرية النقدية؛ ولم يعد التعبير عن الذات غاية المضمون فحسب، أو "التدفق التلقائي للمشاعر القوية" كما قال وردزورث، بل صارت غاية الأسلوب أيضاً، أي تحقيق "بصمة شخصية" مميزة، وهي خاصية يحتفى

بها نقاد الصحف وأتباع الأسلوبية، ولا تلقى ترحيباً لدى النقاد الأكاديميين. وسوف أسوق مثالا من عرض نقدي لديوان الشاعر فيليب لاركن Larkin، يردد هذه الصيغة النقدية المألوفة في هذا المقام :

"يحمل شعره بصمة بادية السخرية، تكون أحيانا لاذعة، ولكنها مميزة وصريحة، بصمة صوت شعري لا هو بالبسيط ولا بالفخيم .. " (The Sunday Times. 9 October, 1988)

ومن النقاد من خالف هذه النظرية "التعبيرية"، مثل ت. س. إليوت T.S. Eliot (1917) الذي أكد عدم ذاتية النظم الشعري "إن منبع الفنان هو هروب دائم من الذات، كما أنه هروب من الشخصية" (Adams, 1971. p. 785). ويرى "النقد الجديد" أن شخصية "المؤلف" لا ينبغي أن تكون محل اهتمام؛ لأن مجرد ما يكتبه هو استبعاد لذاته من النص، ولا شأن للنقد بشخصيته أو بغرضه (انظر Wimsatt, 1954)؛ بل ينبغي أن ينصرف الاهتمام إلى صنعة على مستوى النص، أي العمل ذاته. وثمة رأي أكثر تشددا يطالب باستبعاد "المؤلف"، وهو الرأي الذي تولد فيما بعد النظرية البنوية post-structuralism لبارت Barthes وفوكو Foucault (1979). ومع ذلك، ما زالت هناك ضرورات واعتبارات ماسة للحديث عن شخصية "المؤلف"، تسود الاعتقاد العام في مجال "الأدب" والمراجعات النقدية.

تعليق : استبعاد المؤلف أو إزاحته في خطاب ما بعد البنوية هو هجوم على الاعتقاد بوجود معرفة وقوى أعلى وأسمى، وعلى الاحتكار الفردي للنصوص ودلالاتها. ومع التسليم بكل ذلك، ربما يظل من المرغوب أن نصرف مصطلح "الكاتب" إلى من يشتغل في عملية إنتاج النص. وعندئذ يمكن أن نصف الكتاب بحسب أوضاعهم الثقافية والاقتصادية والقائمة على المؤسسات المختلفة : من يقوم لهم بالنشر، ما الوسائل التي يستخدمونها، ما الاتحادات والروابط التي ينتمون إليها، كيف يتقاضون أجورهم أو بمعنى آخر كيف تكون

وظائفهم؟ (ويمكن أن تكون هناك أسئلة مماثلة عن القراء). وتحدد ظروف التداول اللغوي حالات الخطاب، ومن ثم أبعاد الدلالات المتاحة للناطقين باللغة والكتاب؛ وهو أمر ذائع في إثنوجرافيا الاتصال ethnography of communication⁽¹⁴⁾

(انظر (Bauman and Sherzer, 1974; Gumperz and Hymes, 1972)

وهو كذلك أمر كامن في التحليل المادي لعملية إنتاج النصوص وتلقيها (Eagleton 1976). إن أحد المطالب المتشددة لعلم اللغة، والذي بمقدوره أن يساعدنا على فهم موقف الكاتب والنص والسياق، هو أن الخطاب ومغزاه يسبقان في وجودهما فعل الكتابة؛ فالكاتب يستطيع أن يختار الكلمات والتراكيب، ولكن الاتصال نفسه يحدث لأن هذه الكلمات والتراكيب قد تشبعت بالمدلولات الاجتماعية. وعندئذ نستطيع القول إن الكاتب شأنهم شأن أي موضوع يراد توصيله - تشكلوا إشاريا (سيميوطيقيا) في نصوصهم، وإن ما في النص من سراب خادع "كالمؤلف المضمّر implied author (Booth, 1961) قد اتضحت معالم بنائه أمام القارئ.

ج- القارئ

إن إحساسا بالوعي والاحترام نحو "مؤلف" مسيطر على نص "العمل"، يعني في المقابل قارئاً إمعة لا دور له، قارئاً سلبياً يؤثر فيه العمل. ويستمد

(14) يعني علم الإثنوجرافيا Enthography، أو علم الإنسان الوصفي، بدراسة المظاهر المادية والثقافية للجماعة في مختلف الأمكنة والأزمنة، والتي تبرز نتاج جهد الإنسان للسيطرة على بيئته الطبيعية، ومحاولة استغلال مواردها في سبيل قضاء حاجاته الاجتماعية الأولية. ولذلك فإن في مقدمة ما تعني به الإثنوجرافيا المواضيع المادية التي تصور التقدم التكنولوجي والمعرفي العام، الذي يظهر حيوية العقل الإنساني ومرونته في محاولته للسيطرة على الطبيعة. والمعلومات التي يجمعها هذا العلم تصبح محل تحليل وتصنيف في مجال علم آخر هو علم الإنسان التحليلي أو الإثنولوجيا Ethnology.

المدافعون عن "الأدب" شعارهم من قول مأثور عن هوارس وهو أن الشعر "لذيذ ومفيد"؛ "فالأدب" له غايتان : أن يبعث اللذة، وأن يعلم القارئ في آن واحد. ويعرف المصطلح الأساسي "لذة pleasure" في هذه العبارة على وجوه عدة : فقد يكون الشعور بالتسامي، أو إحداث التطهير بإطلاق الانفعالات الحادة، أو تحقيق الانسجام بين الدوافع (Richards, 1924)، أو مجرد إبداء الإعجاب بمهارة الشاعر : بهذا المعنى استخدمت كلمة "لذة" أربع مرات متتالية في معرض الحديث عن ديوان لاركن الذي أشرنا إليه سالفًا، مثل "لذة المجانسة الاستهلاكية في كذا" ... وهلم جرا. وتميل النظريات الأكثر "جمالية" إلى التحفظ مع غاية اللذة وتجعلها حالة جامدة من الاستغراق : فيطلق عليها ويليك ووارين "استغراق غير مطلوب لذاته" (1963، ص 32).

أما النصف الثاني من عبارة هوراس فينصرف إلى أن "للأدب" وظيفة نفعية في توجيه القارئ، يقول عنها ويليك ووارين ما يلي : "اللغة الأدبية .. تهدف إلى التأثير على توجهات القارئ، وإغرائه ، وتغييره في نهاية المطاف : (1963، ص 23). والإشكال هنا أنه يصعب التمييز بين "الأدب" وبين أدب الدعاية أو الأدب الخطابي. وعلى مدار ثلاث صفحات يحاول المؤلفان حل هذا الإشكال، وينتهيان إلى أن "الشعر الحق يمارس تأثيره علينا بصورة شديدة المراوغة" (ص 24). ولا يكاد هذا التحديد يكفي لحل الإشكال، بيد أنه يعطي انطباعًا بأن "الأدب" له غاية أيديولوجية مستخفية. وليس من الضروري طبعًا أن تكون هذه الغاية مقنعة؛ فثمة خط تعليمي قاطع وصريح في مزاعم النقد الانجليزي والأمريكي حول قدرات "الأدب" الأخلاقية والتثقيبية، أو ما أسماه الخط المرهف المعارض للنزعة المادية. وترجع أصول هذا التقليد إلى نزعة التشاؤم التي سادت العصر الفيكتوري حول الدين، والعلم، و"مظاهر التبذل المطرد في ثقافة الطبقة الوسطى في إنجلترا" (Wimsatt &

(Brooks, 1967, p. 440) أما شعار المؤمنين بخصائص "الأدب" الأخلاقية والتهديبية فقد صاغه آرنولد Arnold في سنة 1880 :

"سيعلم كثير من البشر، ومن ورائهم كثير آخرون، أننا ينبغي أن نعود إلى الشعر كي يفسر لنا الحياة، ويُسرّي عنا، ويمدنا بأسباب البقاء. ولولا الشعر لبدا العلم ناقصاً، وسوف يحل الشعر محل معظم ما نتناقله من دين وفلسفة". (Adams, 1971, p. 596)

وقد شهد القرن العشرون وجهات نظر تتناول "الأدب" وأشكال الفن الأخرى، بوصفها قوة أخلاقية وثقافية، وتتنقيد بمعايير الكتب التي ترسم عوالم نصوصها معالم الطريق لنا، وتبصرنا بالقيم الإنسانية الكريمة، بقصد إحداث التوازن مع التيار المعادي للفن والثقافة Philistinism .

وثمة رؤية مختلفة للعلاقة بين "الأدب" والقراء يحتج بها أتباع النزعة الشكلانية الروسية Russian Formalism. فالنص -بحسب الرؤية الشكلانية- هو محور الاهتمام، ولكن يمكن أن نأخذ في الاعتبار نظرية التغريب أو نزع الألفة defamiliarization⁽¹⁵⁾ بوصفها نظرية سيكولوجية، عند القراءة والتلقي. ويرى فيكتور شك洛夫سكي Shklovsky (1917 [1965]) أن عملية التلقي في الحياة العادية بليدة وآلية؛ بيد أن عالم الفن حيث اللغة غير مطروقة، والقراءة غير يسيرة -يجبر القارئ على رفع غشاوة التعود والألفة، ومطالعة العالم في ضوء جديد. وتتنظر هذه النظرية (التغريب) إلى القارئ

(15) التغريب Ostranenie (estrangement) مصطلح صاغه الشكلانيون الروس الذين نادوا بأن اللغة الأدبية تختلف بالضرورة الفنية عن اللغة العادية، لأنها تستعلي على مألوف الصياغات اللغوية، ومن ثم تكتسب طاقة تعبيرية جديدة تساعد على نزع الألفة عن الأشياء المألوفة المراد تصويرها، وإحداث التغريب المطلوب لنراها في صورة جديدة غير معتادة.

باعتباره متلقياً فعالاً ومسئولاً، لا باعتباره متشرباً سلبياً للقيم أو مجرد مستجيب.

تعليق: من الخطوات الهامة في النظرية الحالية والنقد المعاصر إسناد دور أكثر وضوحاً وفعالية من ذلك الدور التقليدي للقارئ : وهناك على سبيل المثال مدرسة "نظرية التلقي Reception Theory" التي تعطي للقارئ دوراً أساسياً في بناء النص (أنظر Holub, 1984). ويصوغ رولان بارت شعاراً مستفزاً كعادته ينضوي تحته كل المداخل النقدية المعاصرة : "في النص، القارئ وحده هو الذي يتحدث" (1975، ص 151). فدلالات النص تتحدد وتدرج بواسطة القراء، على أساس معارفهم العامة بالعالم، واعتقاداتهم، التي تسهل عملية إدراك أدبية النصوص واستخلاص النتائج. ولكن ستعترض طريقتنا عقبة، وهي أنه في وسائل الاتصال لا يوجد تطابق تام بين الشفرات والمعرفة لدى الأطراف المشتركة فيها : وفي حالة النصوص الأدبية ربما كانت الفجوة واسعة جداً بين الكاتب والقارئ، والتي تنشأ بسبب عملية الحفظ والتقييم الرفيع للنصوص البعيدة تاريخياً وثقافياً عن القارئ المعاصر. وتمدنا التربية الأدبية في المدارس بخبرة موجهة تنبني على صيغ للخطاب النقدي المحصور في نطاق معياري محدود يأخذ بيد الطالب إلى شفرات النص (مواضع البلاغة، والشخص، والأدوات الفنية، ومظاهر التقليد التي تجعل دلالات النص سهلة المنال. (لا يختلف ذلك بالضرورة عن عملية التنشئة الاجتماعية المعتادة على طائفة متنوعة من الخطاب، نتعلمها ونختزنها من خلال المدرسة والعمل وتحت وطأة المؤسسات المختلفة، في مرحلة النمو). ومادامت "المقدرة الأدبية" هي محصلة كل ذلك، فإنها تمثل الإطار التاريخي والثقافي لمعرفة متنوعة، ولصيغ من القراءة؛ وليست مجرد معرفة كونية مجردة لخصائص "الأدب" كما ينادي بها فن الشعر عند البنيويين (Culler, 1975).

ولا يستطيع أي قدر من التربية الأدبية أو من محدودية النص أن يسد الفجوة بين الكاتب والقارئ، ولكن هذا هو قدر كل وسائل الاتصال. وربما ساعدتنا نظرية "التوصل المعرفي informativity" لدى كل من دي بوجراند ودريسلر في هذا الشأن: فالنص الذي يشف عن كل شيء للقارئ هو نص عديم النفع والتأثير؛ أما إذا اجتهد القارئ في عبور الفجوة وعانى في التوصل إلى المعنى، فالنص بالمقابل زاخر بالفائدة والتأثير.

(de Beaugrande & Dressler, 1981, chap. 7). ولعل هذا التعليق يوضح أثر نظرية التغريب أو نزع الألفة التي تحدثنا عنها آنفاً.

د- النص

ينبغي أن نعرف أن تنظير "الأدب" في العصر الحديث باعتبار أنه هو "النص" قد اتخذ مجراه مستبعداً عوامل المحاكاة والنفعية والتعبير، أو مقللاً من شأنها على الأقل. ومن ثم نجد أن الاستراتيجية الأساسية لنظرية النص المعاصرة هي رسم حدود النص الأدبي؛ يعيش في داخلها "مستقلاً"، منقطعاً عن أصوله الضاربة في التاريخ وفي حياة الكاتب الفرد، وليس له من غاية نفعية أو عملية، ولا يؤثر على القارئ من قريب أو بعيد. والمحاذير التي وضعها ويمسات Wimsatt وبيردزلي Beardsley على غاية النص وتأثيره (Wimsatt, 1954, pp. 3939) تعبر عن رغبة المنظرين المعاصرين في تحديده واستبعاد ما ليس فيه، وكان لها أكبر الأثر على النظرية الأدبية والنقد في كل من أمريكا وإنجلترا منذ الخمسينات. وكذلك استبعد "العالم world"؛ لأن "الأدب" لا يصور واقعاً موجوداً من قبل، بل يبدع وحده عالماً خاصاً به ومن ثم كان إصرار بعض الكتب المدرسية مثل كتاب ويليك وواريف (1963) على مصطلحات: تخيل، خيال، اختراع. كما أن النص الأدبي ليس له مسؤولية العلم المنطقية من احترام الحقيقة أو تزيف الشهادة (Richards, 1924). فمبدأ استقلال النص لا يعير أهمية للعالم والكاتب والقارئ، لأن النص مكتف بذاته، "له حياته الخاصة" كما يقول إليوت الذي غالباً ما يستعين بتشبيه كولريديج للنص بأنه كائن حي، أي بناء متكامل من الأعضاء يشد بعضها بعضاً من أجل مواصلة الحياة. وعلى العموم، جاء التعبير عن نظرية استقلال النص بألفاظ بالغة الذاتية والأنانية والنرجسية مثل "القصيدة ذاتها"، "البناء الداخلي"، "النقد

من الداخل"، "الكامن"، "باطني"، "الأساسي"، وبصفات لازمة أكثر من كونها متعدية مثل "هادف بذاته" autotelic، "لازم بنفسه" self-reflexive، "متمركز على نفسه" self-focusing، "متأثر بذاته" self-referential.

مقولة استقلال النص الأدبي لا تحل اللغز الأنطولوجي [أي وجود الشيء لذاته وبذاته] عن أي كيان "هو". أو ليس استخدام الضمير "هو" بسهولة دليلاً واضحاً على أن النص الأدبي يعد "شيئاً" ما؟ وقد أحيا النقد الحديث أصل اشتقاق كلمة *Poesis* التي تعني "صنعة" بصفة عامة، ثم اصطلح الأدباء الانجليز في القرن الرابع عشر على تحديدها بمعنى "صنعة الشعر"، ثم شاع استعمالها في القرن السادس عشر بمعنى "الشعر" عامة مرادفاً لكلمة Poetic : فالنص إذن هو شيء مصنوع ببراعة، أي عمل فني، تحفة فنية صاغها الإنسان، حتى شاعت تشبيهات النص الأدبي بأعمال الفن التشكيلي التقليدية المتماسكة القوام، مثل : أيقونة icon، زهرية urn، نصب تذكاري monument. ليس من الغريب إذن أن عدداً من مداخل نقد الفن الشعري يؤكد مادية النص الأدبي، وأهمية أداة التوصيل المعروفة شيوعاً باللغة، وهذه المداخل النقدية يمكن أن نطلق عليها المداخل الشكلانية Formalist ، التي ينحدر أشدها ذاتية وإفاضة من معطف الشكلانية الروسية التي بدأت في العشرينيات (انظر عنها بصفة عامة 1965, 1979, 1977; Lemman & Reis; Bennet; Hawkes) وأثرت في البنيوية خلال الستينات (1975, 1977; Culler; Hawkes) ومن أهم أعلامها الناطقين بأفكارها فكتور شكوفسكي ([1917] 1965)، يان موكاروفسكي Jan Mukarovsky ([1932] 1965) ورومان ياكبسون (1960).

يعلن ياكبسون أن "الوظيفة الشعرية للغة -أي الخاصية التي تجعل

"الأدب أدبيا" - تكمن في انطلاقها نحو الرسالة MESSAGE ، والتركيز عليها بذاتها ولذاتها .. وهذه الوظيفة، التي تتصرف بالدرجة الأولى إلى تمثيل العلاقات، تعمق الثنائية البديهية بين العلامات والأشياء" (1960، ص356). ويعني ياكبسون بالرسالة هنا الشكل الذي تتقمصه لغة النص أصواتاً، وخطاً يدوياً، وتراكيب، ودلالات ، بأكثر من كونها مضمونا يراد توصيله. ويتحقق التركيز على صيغة النص عن طريق رؤية مكثفة للإطار البنيوي ، وحسن التقسيم، والتوظيف الدقيق للتقنيات البلاغية التي تكثف النسيج اللغوي، ومن ثم "تتصرف إلى تمثيل العلاقات"؛ أو على حد تعبير شكوفسكي "تزيد من صعوبة عملية التلقي وتطيلها" ([1917] 1965، ص12). ويفسر ديريك أتريدج Derek Attridge لغة تحليل ياكبسون، فيوضح أن نظرية الأخير تصل إلى حد الإعجاب الفائق بالتركيبة المعقدة والتفاصيل الدقيقة للإطار البنيوي (Attridge, 1987, p.24). وهكذا فإن الشكلية اللغوية تتشابه كثيرا مع النقد الجديد في انشغاله بتعقيدات البنية البلاغية. وثمة تعريف مشابه لدى أمبرتو إيكو Umberto Eco يلفت انتباهنا إلى "تراكم الشفرات Overcoding" أي تحميل النص بأعلى قدر من الزخرفة الإشارية أو العلاماتية (Eco, 1976, pp. 264ff). فالشكلية هي مفهوم باروكي "للأدب" يعطي من شأن القصيدة الغنائية باعتبارها المثل الأعلى في فن القول⁽¹⁶⁾.

من الملامح العامة الأخرى التي تميز مفهوم "الأدب" في النقد الشكلي

(16) واضح أن المؤلف يشبه عناية المذهب الشكلي بالتفاصيل اللغوية والدقائق البلاغية أو المحسنات البديعة، بالنزعة الباروكية في الموسيقى والفن التشكيلي ، التي يتصف بها كل شعر مشحون بالزخارف اللفظية واستعمال الصور الشعرية الغريبة، والقوة، رغم عدم انسجام أجزائه. وصفة باروك Baroque تطلق على الشعر الغنائي في القرن السابع عشر بانجلترا، وأوائل القرن الثامن عشر في كل من فرنسا وإيطاليا.

والنقد الجديد، افتراض وجود "لغة أدبية" خاصة، أو "لغة شعرية" مغايرة "للغة العادية" أو "اللغة العلمية". ويلخص ويليك وواين (1963، ص ص 22-26) معايير التمايز بين اللغتين بناء على ما قررته النظرية الانجليزية الأمريكية (التي تعود في المقام الأول إلى نظرية الدلالة عند أ.أ. ريتشاردز (I.A. Richards) من خصائص اللغة الأدبية أو الشعرية : أي أنها لغة لا مرجعية لها، غير عملية، غير عفوية، وهلم جرا. وأحد المعايير المقررة لديهما يذكرنا بالشكلانية الأوربية أو اللغوية : "إن اللغة الشعرية تتسق وتحكم مقدرات اللغة اليومية، بل إنها أحياناً ما تنتهكها وتشتد عليها في محاولة لإيقاظ وعينا وشد انتباهنا" (ص 24). واللغة الشعرية انحراف عن اللغة بصفة عامة، وخروج عن قواعدها الصوتية والتركيبية والدلالية والبراجماتية، بواسطة أدوات تستهدف كسر عاداتنا وزعزعة علاقتنا بأنماط الحياة التي نحياها، مثلما ذكر شكولفسكي. وأدوات النص في إحداث الانحراف والخروج على المؤلف درست بتوسع في مجال علم اللغة الأسلوبي (انظر على سبيل المثال : Leech, 1969; Cluysenaar, 1976 ولمزيد من التوسع عن اللغة الأدبية، والخروج على المؤلف، انظر : Fowler, 1981 and 1986).

تعليق : أدى اقتران النزعة الشكلانية في الأدب بعلم اللغة إلى تصور أن النصوص أدبية موضوعية شكلية، وأن المدخل إليها -في رأي أتباع حركة النقد الجديد- لا يكون إلا عن طريق "الكلمات المسطورة على الصفحة". فالتصوص هي تراكيب لفظية في المقام الأول والأخير. وهي في نظر علم اللغة الحديث في القرن العشرين -عبارة عن سلسلة من الجمل التي يتم وصفها على مستويات عدة. وليست هذه السلسلة من الجمل تتابعا اعتباطيا، بل هي بناء متماسك ومترابط بواسطة ما يسميه هاليداي وإيهاب حسن (1976) "علاقات التلاحم التي تربط الجملة بغيرها". وتتألف الجملة بدورها من وحدات صغرى ومكونات نحوية وصرفية كأشباه الجمل، والعبارات، وأصناف الكلام، والأصوات وعلامات الإعراب ... الخ. ويتكون بناء الجملة أيضا من وحدات معجمية تتألف منها أنماط

من الكلمات مستمدة من معجم اللغة. والجملة -إلى جانب ذلك كله- بناء دلالي تتألف فيه العلاقات الدلالية القائمة في الأساليب المختلفة المتنوعة بين شرح وإسهاب، وتكرار وحشو، وتضاد ونفي، وقصر واستدراك، وطباق وجناس، وهلم جرا. وأخيراً على المستوى المادي الخالص تتكون النصوص من أصوات يرمز إليها بالحروف، ويتم وصفها عن طريق تحليل الأصوات وخط الكاتب.

هذه المستويات التركيبية السالفة هي المستخدمة في المنهج الوصفي للتحليل اللغوي؛ وهو منهج اعتقد فيه أنصاره القدرة على تحليل أي نوع من النصوص، سواء كانت "محادثة، أو "إعلاناً"، أو "قصيدة" أو تعليقاً على مباراة كرة قدم أو "أقصوصة novella". ولكن على الرغم مما تقدمه بعض الدراسات التي تتبنى المنهج الوصفي في تحليل النصوص، وتقرير معايير تصنف على ضوءها النصوص إلى نصوص "أدبية"، وأخرى "غير أدبية"، فإن تلك الدراسات لم تحقق الفائدة المرجوة منها، بل إن اللغويين أنصار ياكبسون الذين قالوا بمعايير علمية لغوية "للأدب"، قد أساءوا إلى نظرية النص وتحليله. وعلى كل حال، إذا ما كف هذا البحث العقيم، لا يخلو تحليل بناء النصوص تحليلًا شكليًا من فائدة بالنسبة لفروع الدراسات الأدبية جميعًا.

لقد أدى قصور المنهج الوصفي الشكلي في تحليل النص الأدبي إلى ضرورة افتتاح المحذور، والاعتراف ببساطة أن النصوص ليست أبنية لغوية شكلية، وقد سبق أن طرحت، في تعليقاتي على الفقرات السابقة الخاصة بالعالم والكاتب والقارئ، مفهوماً بديلاً ينظر إلى النص على أنه "خطاب اجتماعي" (Fowler, 1981)، أو نوع من "أنشطة الاتصال" (de Beaugrande and Dressler, 1981). وإذا كان النص -بالمعنى اللغوي الضيق كما حدده المنهج الوصفي- هو الوسيلة الوحيدة للخطاب والاتصال، فإنه إنما يستمد قوته وتأثيره ودلالته من خلال ما يتيح للقارئ من المعارف والقيم والعقائد التي توافقت عليها الأبنية اللغوية ثقافياً في سياقات معينة للخطاب والاتصال. ويعني ذلك بنظرة لغوية أرحب أن يتسلح علم اللغة الشكلي بشئ من التحليل البراجماتي، أي أن يبحث عن "علاقة النصوص بمستخدميها، أي متلقيها"

(Leavinson, 1983; Brown and Yule, 1983)

ومن ثم كان لابد أن يستبدل بعلم اللغة الشكلي التحليل السياقي، وهو التحليل الذي

يكشف العلاقة بين النص والكاتب من جهة، وبين النص والمتلقي من جهة أخرى. ينسحب ذلك كله على مستوى كتابة النص، وفهمه، واستخلاص مضمونه، في ظل سياق غني بالمعرفة والمعلومات المتبادلة، والعقائد، والمواضعات العامة. ولولا أن المساحة محدودة والمهمة مقصورة على عرض القضية باختصار، كنت أسهبت القول في شرح هذه النظرية. ولكن القضية على أية حال -هي نظرية النص والخطاب، وليست نظرية "الأدب" بحال من الأحوال.

6- ملاحظات أخيرة

يعد "الأدب" منذ القدم كياناً متميزاً وذا قيمة كبيرة. بيد أن أياً من منظري الأدب أو فلاسفة علم الجمال لم ينجح في تعريفه تعريفاً جامعاً مانعاً. وفي رأيي أن البحث عن "الأدب" بغية حصره وتحديد مضيعة للطاقة الذهنية. لكن ليس معنى هذا أن نرفض الفكرة، أو نقلل من أهمية القيم الاجتماعية المنوطة بها؛ لأن "الأدب" على العكس - قوة اجتماعية لا يستهان بها؛ وأحب أن أشير إلى مثال واحد في هذا الصدد.

حينما كنت أكتب هذه المقالة، كانت الحكومة البريطانية مشغولة بتقنين محتوى التعليم المدرسي ومناهجه، عن طريق وضع مقرر إجباري لعدد من المواد، ومنها اللغة الانجليزية. وتضمنت الوثيقة المقترحة بعنوان اللغة الانجليزية لمن هم بين سن الخامسة إلى الحادية عشرة (Cox, 1988) فضلاً عن "الأدب" يقدم أسباباً مختلفة لأهمية النصوص الأدبية في حياة الأطفال، وضرورة الدراسات الأدبية منذ المراحل المبكرة للتعليم المدرسي. وليس هناك من خلاف على هذا المبدأ بطبيعة الحال؛ إلا أنني لاحظت بسهولة وأود ألا يكون رأيي هداماً- أن الوثيقة المذكورة شاهد رائع على استخدام مصطلح الأدب، أو سوء استخدامه، في الخطاب النقدي المعاصر. والمصطلح يعرف من محيطه، كما

يعرف المرء من صحبته؛ إذ إن عبارات مثل "أفضل أدب خيالي" و"قيمة الأدب في حياة الفرد ونشأته" (Cox, 1988, p.27) تكشف عن الإصرار على القيم التقليدية، وعلى الفائدة أو الدور الاجتماعي المنوط بالأدب من قبل اللجنة التي وضعت التقرير، وهو دور لا يغيب عن أنظار كل من له اهتمام بتحليل سياق الممارسة التربوية/السياسية.

وقد يسهل فهم الإجراءات والقيم المطروحة في هذه الوثيقة إذا أسقطنا "الأدب" من الحساب، وقصرنا الحديث على النصوص الأدبية في بنائها وما تلعبه من أدوار كثيرة في الممارسة الاجتماعية. بل إن من شأن هذا التبسيط أن يعمل على دفع التربية الأدبية في المدارس، والدراسات الأدبية العليا لدى أهل الاختصاص، في حالة ما إذا استبدلنا المفاهيم والأدوات الصالحة للتحليل، أي المداخل النقدية، بالأفكار الغامضة والكلمات المائعة مثل "الخيال" و"الفن". لقد أوصيت ببعض الأدوات الفنية المستمدة من علم لغة النص أو التحليل اللغوي للنص؛ وهناك المزيد من الأفكار العملية والنظرية الورادة في ثنايا الكتاب الحالي، والتي نأمل أن تساعد على رفع الغشاوة وإزالة اللبس في مجال الدراسات الأدبية.

مراجع الفصل الأول

مراجع لمزيد من القراءة

Abrams, M. H. (1965) "Theories of Poetry". in Alex Perminger (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, pp. 639-49.

_____(1972) "What's the Use of Theorising about the Arts?"
In M. W. Bloomfield (ed.), *In Search of Literary Theory*, Corenell University Press, Ithaca, pp. 3-54.

Adams, Hazard (ed.) (1971) *Critical Theory Since Plato*, Harcourt Brace Jovnovich, New York.

Culler, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics*, Routledge & Kergan Paul, London.

Eagleton, Terry (1983) *Literary Theory: An Introduction*, Basil Blackwell, Oxford.

Ellis, John M. (1974) *The Theory of Literary Criticism*, University of California Press, Berkeley.

Fowler, Alastair (1982) *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford.

Fowler, Roger (1986) *Linguistic Criticism*, Oxford University Press, Oxford,

- Fowler, Roger (ed.) (1987) *A Dictionary of Modern Critical Terms*, revised and enlarged edition, Routledge & Kegan Paul, London.
- Harari, Josué V. (ed.) (1979) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Methuen, London.
- Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Methuen, London.
- Jakobson, Roman (1960) Concluding Statement : Linguistics and Poetics . In T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, pp. 350-77.
- Jefferson, Ann and Robey, David (eds) (1982) *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Batsford Academic, London.
- Lodge, David (ed.), (1972) *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, Longman, London.
- ____ (ed.) (1988) *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Longman, London.
- Newton, K.M. (ed.) (1988) *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, Macmillan, London.
- Wellek, René (1970) "The Name and Nature of Comparative Literature" . In Rene Wellek, *Discriminations*, Yale University Press, New Haven, pp. 3-36.
- Wellek, Rene and Warnen, Austin (1963) *The Theory of Literature*, Penguin, Harmondsworth [First Published 1948]

Wimsatt, W. K. and Brooks, Cleanth (1967) *Literary Criticism: A Short History*, Vintage, New York [First Published 1948]

مراجع إضافية وردت في الدراسة

Artidge, Derek (1987) "Closing Statement: Linguistics in Perspective". Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant and Colin MacCabe (eds), *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, Manchester University Press, Manchester, pp. 15-32.

Baldick, Chris (1983) *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*, Clarendon Press, Oxford.

Barthes, Roland (1975) *S/Z*, Translated by Richard Miller, Jonathan Cape, London.

____ (1979) "From Work to Text". In Josué V. Hariri (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Methuen, London, pp. 73-81

Bauman, R. and Sherzer, J. (eds) (1974) *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge University Press Cambridge .

Beaugrande, Robert de and Dressler, Wolfgang (1981) *Introduction to Text Linguistics*, Longman, London.

Bennett, Tony (1979) *Formalism and Marxism*, Methuen, London.

Booth, Wayne C. (1961) *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago.

- Brown, Gillian and Yule, George (1983) *Discourse Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge .
- Cluysenaar, Anne (1976) *Introduction to Literary Stylistics*, Bastford, London.
- Cox, C. B. (1988) *English for Ages 5 to 11*, Department of Education and Science, London.
- Downes, William (1984) *Language and Society*, Fontana, London.
- Eagleton, Terry (1976) *Criticism and Ideology*, Verso, London.
- Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics*, Macmillan, London.
- Foucault, Michel (1979) "What is an Author?". In Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Methuen, London, pp. 141-60.
- Fowler, Roger (1977) *Linguistics and the Novel*, Methuen, London.
- _____ (1981) *Literature as Social Discourse*, Bastford, London.
- Gumperz, John J. and Hymes, Dell (eds) (1972) *Directions in Sociolinguistics*, Holt, Rinehart & Winston, New York.
- Halliday, M. A. K. (1971) "Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*". In Seymour Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium*, Oxford University Press, New York, pp. 330-65.

- _____(1978) *Language as Social Semiotic*, Edward Arnold, London.
- _____(1958) *Introduction to Functional Grammar*, Edward Arnold, London.
- Halliday, M. A. K. and Hasan, Ruqaiya (1976) *Cohesion in English*, Longman, London.
- Holub, Robert C. (1984) *Reception Theory*, Methuen, London.
- Hymes, Dell (1972) "Models of the Interaction of Language and Social Life". In John J. Gumperz and Dell Hymes (eds), *Directions in Sociolinguistics*, Holt, Rinehart & Winston, New York, pp. 38-71.
- Leech, Geoffrey N. (1969) *A Linguistics Guide to English Poetry*, Longman, London .
- Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. (eds and trans) (1965) *Russian Formalist Criticism : Four Essay*, University of Nebraska Press, Lincoln .
- Levinson, S. C. (1983) *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MacCabe, Colin (ed.) (1988) *Futures for English*, Manchester University Press, Manchester .
- Mukarovsky, Jan (1965) "Standard language and Poetic Language". In Paul L. Garvin (ed. and trans.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Georgetown University Press, Washington, pp. 17-30 [essay first published 1932].

Palmer, D. J. (1965) *The Rise of English Studies*, Oxford University Press, London.

Richard, I. A. (1924) *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul, Trench, Trubner, London.

Sartre, Jean Paul (1967) *What is Literature?* Methuen, London [First Published 1949]

Shklovsky, Viktor (1965) Art as Technique . In Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds), *Russian Formalist Criticism: Four Essay*, University of Nebraska Press, Lincoln. pp. 5-24 [essay First Published 1949]

Tillyard, E. M.W. (1958) *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge*, Bowes, London.

Todorov, Tzvetan (1965) *Théorie de la Littérature*, Editions du Seuil, Paris.

Weitz, Morris (1964) *Hamlet and the Philosophy of Language*, Chicago University Press, Chicago.

Widdowson, Peter (ed.) (1982) *Re-reading Eng*, Methuen, London.

Williams, Raymond (1976) *Keywords*, Fontana, London.

____ (1981) *Culture*, Fontana, London.

Wimsatt, W. K. (1954) *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, Lexington .

الفصل الثانى النقد CRITICISM

كريستوفر نورس Christopher Norris
توطئة

يبدو لى أن أفضل طريق لاحتواء ما يدور فى ساحة النقد الأدبى المعاصر يتمثل فى العودة إلى مصادره الكبرى فى كتاب سبينوزا Spionza بعنوان رسالة اللاهوت والسياسة *Theologico-Political Treatise* (1760)⁽¹⁾. يثير هذا العمل كل القضايا وثيقة الصلة بالموضوع ، بل يضعها

(1) باروخ دى سبينوزا (1632-1677) فيلسوف هولندى ، ولد فى أمستردام لأسرة يهودية من أصول برتغالية ؛ درس اللاهوت وبرز فى الفلسفة ، وكانت أراؤه وأفكاره المتحررة سبباً فى اتهامه بالإلحاد و المروق عن الدين ، وكادت تودى بحياته على يد أحد اليهود المتعصبين. وقد عرضت عليه وظيفة أستاذ فى جامعة هيدلبرج ، لكنه رفض المنصب خشية أن يؤثر على آرائه وحرية التعبير عنها . وإليه تنسب الفلسفة الاسبينوزية Spinozism التى تجدها مبسطة ومشروحة فى كتبه ورسائله ، وأهمها على الإطلاق : كتاب الأخلاق ، ورسالة فى اللاهوت والسياسة المذكورة . وقد ترجم هذه الرسالة إلى العربية الدكتور حسن حنفى ، مع مقدمة اضافية عنها وعن فلسفة سبينوزا ، والمقارنة بينه وبين ديكرارت ، ومكانة سبينوزا فى الفكر اللاهوتى . أما موضوع الرسالة فيحدده المؤلف فى عنوان فرعى شارح لعنوانها الأصلى ، يقول فيه : " وفيها تتم البرهنة على أن حرية التفلسف لا تمثل خطراً على التقوى أو على السلام فى الدولة ، بل إن القضاء عليها يؤدى إلى ضياع السلام والتقوى ذاتها " . ويعلق د. حسن حنفى قائلاً : " للرسالة إذن هدفان : الأول إثبات أن حرية الفكر لا تمثل خطراً على الإيمان ، أو بتعبير آخر أن العقل هو أساس الإيمان ؛ والثانى إثبات أن حرية الفكر لا تمثل خطراً على سلامة الدولة ، أى أن العقل أيضاً هو أساس كل نظام سياسى تتبعه الدولة " . (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ص 13) .

رسالة سبينوزا تحليل نقدى جريء للكتاب المقدس ، ومحاولة عقلية لتفسير النص الدينى فى سياقاته الحافلة بالقضايا السياسية والأيدولوجية ، وذلك بمنأى عن القص الروائى والسرد=

فى سياقها الحافل بالحوار السياسى والأيدىولوجى الذى يلتقى بالمسائل المطروحة هنا فى نقاط عديدة . وتشمل هذه القضايا: (1) قضية تفسير الحقيقة ، أو بمعنى آخر قدرة الأدب على إعطاء رؤية معرفية للحكم والتفسير ، تختلف عن رؤيته الجمالية أو الخيالية المحضة . (2) العلاقة بين تأويلات الكتاب المقدس والنقد الأدبى العلمانى ، وهى مسألة أثارها سبينوزا وواصل بحثها ماثيو آرنولد ([1865] 1973) ، وفرانك كيرمود Frank Kermode وآخرون . (3) وضع التفسيرات القائمة على السرد القصصى وموقفها من الفلسفة والتاريخ والنظرية السياسية . (4) مدى ما تتأثر به هذه الضوابط نفسها من تعاملها أو تراوجها مع بعض تقنيات القراءة النقدية البلاغية الفاحصة rhetorical close- reading المألوفة لدى دارسى الأدب. وقبل أن أختتم مقالتي سوف أدلى بدلوى فى قضية رواية سلمان رشدى الآيات الشيطانية *The Satanic Verses* (1988) ، ما دام هجوم الأصوليين الدينيين⁽²⁾ عليه يتسم

المتخيل اللذين يطبعان معظم الرؤى التأويلية ، وخاصة عند موسى بن ميمون ومن دار فى فلكه ، كما سيتضح بعد ذلك .

(2) ينبغى أن نتحرز كثيرا عندما نستخدم مصطلح "الأصولية Fundamenalism" ومشتقاته التى تلقى رواجاً فى كتابات المعاصرين ؛ إذ المصطلح نفسه صياغة صادرة عن الفكر المسيحى الغربى ، حيث يعنى بالنسبة لبعض طوائف المسيحيين - وخاصة أتباع المذهب البروتستانتي - تفسير كل كلمة فى الكتاب المقدس تفسيراً حرفياً ينطوى على نظرة ضيقة لمقاصد الشريعة . أما المصطلح بصفة عامة فينصرف إلى العودة إلى الأصول الأولى فى الشريعة ، وهى نزعة - كما ترى - لا تثير قلقاً أو خوفاً ، بل هى نزعة محمودة تتماشى مع الفطرة التى فطر الله الناس عليها ، وتراعى الجانب الروحى والتسامح فى الإنسان أياً كان ، لا تبديل لخلق الله

ولكن المصطلح اكتسب فى الفترة الأخيرة بعض الدلالات السياسية والاجتماعية التى كادت تغيب المعنى الأصلى له ، بل أوشك فهمه أن ينحصر فى نطاق محدود لوصف الحركات

بوجه شبه صارخ مع ما أصاب سبينوزا على أيدي المفكرين الأصوليين ، مسيحيين ويهودا على السواء. (وللتذكرة: حرم سبينوزا من المعبد اليهودي في أمستردام سنة 1656 م، وأدين كتاباته ووصمت بالإلحاد والتدجيل " صاغها في جهنم يهودي أبق مع الشيطان ").

وأحد المعالم الأساسية في دراستي أن النقد الأدبي نشأ وتطور جنبا إلى جنب مع الجهود الفكرية في عصر التنوير Enlightenment التي كانت تستهدف الحد من سطوة النفوذ الديني ، وتغيب العقل ، وتغيب اللاهوت. فالنظرية النقدية - وهو المصطلح السهل والمتاح الذي يغطي مدارس وأفكارا متصارعة - لم تكن لتنتهي إلى ما انتهت إليه الآن بدون هذه الخلفية التاريخية من المحاولات الجريئة التي قام بها سبينوزا وأمثاله من المفكرين الأحرار . ولا بد ألا تغيب هذه الحقائق عن أذهاننا في وقت تتهدد فيه قيم عصر التنوير ، ليس على أيدي الأصوليين الدينيين فحسب ، ولكن من قبل بعض دعاة عصر ما بعد الحداثة الذين ينكرون تراث العقل النقدي كأنه نوع من الأنواع التي شخصها نيتشه ووصفها بأنها حقيقة مستبدة تتظاهر بالبراءة والنزاهة (انظر : 1988

الدينية المتطرفة في الدول الإسلامية خاصة . تلك الحركات التي تتسم بضيق الأفق والجهل بمقاصد الدين والشريعة وسياقات النصوص الدينية من ناحية الزمان والمكان والأحوال، والتي ربما كانت دوافعها ومنطلقاتها غير دينية في الأساس ، أو كانت نتاجا لظروف وملابسات أخرى لا مجال للخوض فيها في هذا المقام . ولا يمكن بحال من الأحوال أن نقصر استخدام " الأصولية " على تلك الحركات وحدها ، غافلين عن مثيلاتها في بلاد العالم الواسعة غربا وشرقا وفي الشمال والجنوب على السواء .

ومن ثم فإن المصطلح ومشتقاته : أصولية ، أصولي .. الخ ، التي سوف نتردد في ثنايا الكلام بين الحين و الحين ، يجب أن يفهم في هذا الإطار ، ولا يقتصر على وصف حركات دينية إسلامية دون غيرها في ديانات أخرى مسيحية أو يهودية أو هندوسية أو بوزية ... إلخ.

(Norris,) ولما كانت المساحة محدودة ، فإننى سوف أحيل القارئ - فى ثنايا المقال - إلى موضوعات أخرى وردت فى هذا المجلد (ومنها على سبيل المثال: نظرية تأويل النصوص المقدسة هيرمنيوطيقا Hermeneutics ، النزعة التاريخية الجديدة New Historicism ، التفكيك Deconstruction ، وما بعد البنيوية ، والنقد الماركسى .. إلخ)⁽³⁾ على أمل أن يجد الوقت والرغبة فى الاستزادة منها . وهذا الفصل - كما هو واضح - ليس استعراضا باردا وجافا لما يجرى فى ساحة النقد الأدبى الآن ، بل هو مناظرة ساخنة تتبع كل ما يجرى بالمناقشة والحوار إلى آخر المدى . ومهما يكن من أمر فإننى أزعـم أن تلك الموضوعات هى أهم القضايا التى تدور فى النقد الأدبى المعاصر ، وأنها لا يمكن أن تفهم بمعزل عن المدخل التاريخى والنظرى معا ، الذى يرجع الفضل فيه إلى عمل سبينوزا الرائد .

تأويل النصوص المقدسة و المبحث النقدي العلماني

يطرح فرانك كيرمود تصورا يأخذ بأيدينا إلى مجموعة من التأملات ، فى كتابه *تكون الباطن The Genesis of Secrecy* (1979) ، وهو بمثابة دراسة لمناهج تأويل النصوص المقدسة التى تصلح للنصوص الدينية و الدنيوية. إن ما يشغل كيرمود أساسا - وهو يكتب من موقع " المحايد " العارف ببواطن الأمور ، الذى يقف مما جاء بالكتاب المقدس موقفا نقديا - هو الحوار المستمر بين التفسيرات الأصولية والتفسيرات الأخرى التى تسمح بقدر من الترخص ، أو بقدر من الفهم المبتكر ، الذى يستجيب بفعالية أكثر لضغوط التغير الاجتماعى والأيدىولوجى. وفى هذه الحالة سيحدث تحول أو انحراف فى مسار القراءة " الحرفية literal "

(3) سوف يهتم المترجم بتوضيح كثير من هذه المصطلحات التى تمثل تيارات نقدية وفكرية فى الأدب ،والتي تتردد بكثرة فى طوايا هذه الدراسة ،وفى مواضعها إن شاء الله .

(الموروثة أو المعترف بها كنسيا) للنص إلى قراءة أخرى لا تألو جهدا في التوفيق بين النص المقدس ومتطلبات التفسير الحالى . وينتج عن ذلك فض " أسرار Secrets " ذات طبيعة قصصية فنية ، أو استخلاص دلالات من الغامض المحجوب عنا بأسراره أو بطبيعته الخاصة ، أسرار ودلالات لا تتكشف أبدا إلا لمن أوتى جوامع علم التأويل ومهاراته . ومن خلال التفاعل بين القراءة الحرفية والقراءة الأدبية ، تصبح النصوص التراثية (دينية أو دنيوية) مثار جدل دائم وحوار متصل لدى أصحاب الملل و النحل على اختلافهم . وتلك لعمري سمة " القديم الخالد Classic " ، الذى يعرفه كيرمود بأنه عمل يفتح معناه لمتطلبات التفسير والتعبير فى كل زمان ، فلا تستطيع رؤية واحدة - أصولية أو غيرها - أن تحيط به، وأن تستنفذ مخزون طاقاته الكامنة (انظر : Kermode, 1975) . فإذا ما زعمت الرؤية الأصولية احتكار الحقيقة *Truth* استنادا إلى وحى إلهي، أو اعتمادا على برهان تدعيه ، فإن من حق وجهة النظر الأخرى أن تنازعها السلطة ، وأن تتحداها بطرح بدائل وخيارات فى تأويل دلالات *Meanings* النصوص تأويلا طازجا لم يخطر على بال الذين نصبوا أنفسهم حراسا للتراث دون بصر ناقد فيه .

وبهذه الطريقة - حسبما يرى كيرمود - انتقلت التقنيات التى وظفها أساسا علماء الكتاب المقدس - محاولتهم التوفيق بين مزاعم امتلاك حقيقة الوحى - إلى مجال الدراسات الأدبية غير الدينية ، وهيات لظهور العديد من الاتجاهات المتضاربة على ساحة النظرية النقدية المعاصرة . وربما ازدادت وجوه الشبه قوة إذا مضينا فى استقرار الخطاب النقدي لاتجاه ما بعد البنيوية فى فرنسا ، إذ يولى أهمية قصوى لقيم الدلالة المتعددة *plural meaning* ، القراءة الخاطئة التى ترمى إلى التحرر من ربقة الأسلاف *creative*

misprision⁽⁴⁾، التناص⁽⁵⁾ ، أو لعملية القراءة بوصفها اشتباكا إيجابيا مع

(4) سوء الفهم أو القراءة الخاطئة misprision هي القراءة التي يتعمدها الشاعر " الواعد
"Strong" لقصيدة قوية ذائعة لدى شاعر سابق ، بصورة تشوها وتحط من قيمتها ،
التحرر من ربة نفوذ الماضي وتأثيره على الحاضر ، والتخلص من وطأته على وجدان
الشاعر الحالي . وهذا الإحساس بضغط الماضي على الحاضر لابد أن يتسرب إلى تفسيرات
القراء للقصيدة ، فيظنون أنه ليس في إمكان أبدع مما كان .

وقد روج لهذه النظرية الناقد المعاصر هارولد بلوم في كتابه القلق من عقدة التأثير *The Anxiety of Influence* (1973) الذي سوف يشير إليه هذا البحث في متن الدراسة وفي
قائمة المراجع . ويرى بلوم أن الإحساس بتحكم الماضي في الحاضر يمثل عقدة لدى
الشعراء ، إذ يحس الشاعر بوطأة تقاليد التراث الشعري على وجدانه ، وعلى محاولته لإثبات
ذاته ، ومن ثم يجاهد للتخلص من هذا الإحساس ، ويتحداه كي يفسح مجالا لرؤيته الخاصة .
وكان من منطلق بلوم من نظرية الأجيال ، أو مشاعر الغيرة ، وربما الحسد والعداء ، التي
تتولد لدى الأجيال نحو أسلافهم ، مثلما كان لدى شعراء الرومانسية الإنجليز تجاه ميتلون ،
الذي كان يعد " أبا للحركة الرومانسية ، حاولوا التخلص من " أبوته " بكافة السبل ، ومضوا
يعلنون عن أنفسهم وذواتهم .

وتتخذ رغبة الشاعر في مقاومة نفوذ الماضي شكل القراءة الخاطئة للقصيدة الأصلية ذات
القوة والبراعة ، وإعادة صياغتها صياغة مساوية في القوة والبراعة ، ولكنها تهدف إلى
تشويهها والخط منها ، وذلك حتى تحل محلها وتتبوأ مكانتها . وقد شاع هذا التقليد لدى شعراء
الحركة الرومانسية في إنجلترا حتى صار ظاهرة ، فوجدنا على سبيل المثال شيلي في إحدى
قصائده بعنوان " قصيدة للريح الغربية " يعارض قصيدة أخرى للشاعر وردزورث بعنوان "
قصيدة : تلميح الخلود " .

ويذهب بلوم إلى حد الزعم بأن " السر الخفي الذي يطبع معظم أشعار القرون الثلاثة الأخيرة
، هو القلق من نفوذ الماضي ، حيث يخشى انسداد السبل أمام موهبته وأعماله الحقة " - أي
أن يردد لسان حاله مع الشاعر العربي الجاهلي عنتر بن شداد العبسي: "هل غادر الشعراء
من متردم " .

(5) تضمين عناصر نص أدبي وتوظيفها داخل نص أدبي آخر ، أو ما يعرف بالتناص =
Intertextuality ، وهو مصطلح صاغته الناقدة جوليا كريستيفا Julia Kristeva ، ويشير

شفرات أو إشارات فى النص ، لا تتيسر لأى تفسير تقليدى أصولى (انظر بصفة خاصة Barthes, 1975, 1976) . ويرى كيرمود أن هذه القيم لن تفهم إلا فى سياق كونها الوجه العلمانى للمدخل التقليدى الذى يتبناه علماء الكتاب المقدس حينما يقرأون شيئاً من الأنجيل قد يشير إلى "تحقق fulfilling نبوءة غامضة من نبوءات العهد القديم ، أو حينما ينظرون إلى العهد القديم ذاته على أنه تكهن بظهور المسيح. إن ما يحدث فى القراءة الواعية - للنص المقدس - هو ضرب من الإجراءات المعقدة التى تهىء لفهم شفراته وتقريب رموزه وإشاراته ؛ على حين تنقيد القراءة التقليدية الأخرى بما اصطلح عليه مجتمع معين وأمنت به طائفة من الناس، وتسمح فى الوقت نفسه - برؤية فضفاضة تتغاضى عن الفجوة التى تفصل طرائق التفكير والوعى فى الماضى والحاضر (Charity, 1966) . وفى فترات الاستقرار النسبى قد يسود إجماع على مذهب معين يصنع أسس الحوار ومفرداته ، ويستبعد بشدة كل قراءة هامشية أو جامحة . وفى فترات أخرى من عصور القمع السياسى أو الدينى ، غالباً ما ينفرد عقد هذا الإجماع المتعارف عليه ، حتى يختلط الحابل بالنابل وتخرج علينا كل طرائق التفسير، وتتبدل أسس الحوار ومفرداته كى تتسع لكل القراءات ، على عكس ما يتوقع من عصور الاستبداد السياسى والقمع الدينى.

ومحور وجهة نظر كيرمود هو أننا لن نستطيع فهم مواطن الحيوية فى

إلى العناصر التى تحكم علاقات النصوص الأدبية بعضها ببعض . وهذه العلاقات المتداخلة "المتناصية" تشمل من بين ما تشمل الرموز والإشارات ، والتضمين والاقتباس ، والترجمة والمحاكاة التهكمية ، والمعارضة الجادة ، والتقليد ، وغيرها من العناصر . وقد شاع تحليل هذه الظاهرة الفنية لدى أتباع البنيوية وما بعدها فى النقد الأدبى ، حيث نظروا إلى النصوص فى ضوء علاقاتها بنصوص أخرى ، أو فى علاقاتها بنفسها ، لا على أساس من واقع خارجها .

التراث (أو ما تمثله معايير الصياغة فيه من دينامية) إلا إذا أخذنا فى الحسبان هذا التآرجح المستمر فى ميزان القوة بين صيغ الوعى التقليدية وغير التقليدية. ومن ثم فإنه يقول " إن محور التفسير المعاصر للكتاب المقدس يدور حول تأكيد الرأى القائل بأن العقل القوى يتعامل مع ما هو مكتوب على حساب الموضوع الذى كتب فيه " (Kermode, 1979, p.119) . وقد أراد سبينوزا أن يحقق ذلك، ونجح آنذاك فى قطع الرباط البالغ القداسة بين دلالة النص وحقيقة الوحي، وجعل النقد - من ثم - حرا ومنطلقا فى بحث مسأله دون سلطان عليه أو تدخل من حراس التراث الدينى :

لقد تمسك سبينوزا بأن الكتاب المقدس إلهى الأصل ، إلا أنه مناسب لإدراك البشر ، الذى قد يؤمن بما جاء فيه بعد تدبر وتفكير ، ولكن لا ينبغى أن يخلط ذلك بحقيقة الوحي . " إن إدراك دلالة الكتاب المنزل شئ ، وإدراك تلك الحقيقة ذاتها شئ آخر " . خمسة قرون من التأويل العقلانى اليهودى كانت تقف وراء سبينوزا ؛ ولكنه كان يعيش قضايا عصره ، وكان يعى أن خلط تفسير النص المقدس بالحقيقة المطلقة ربما يؤدى إلى خنق الحرية الدينية . وهكذا بدا كتابه القيم دينيا فى سنة 1670م مروقا عن الدين ، ونجحت سطوة النزعة السلفية فى تغليب الحقيقة على الدلالة . (ص 119)

ومن المؤكد أن ذلك كان أحد أسباب تشويه صورته عند المسيحيين واليهود على السواء. ولكن حين يسوى كيرمود بين " الحقيقة Truth " وحقيقة الوحي الدينى - أى كلمة الرب التى اختص بها الصفوة الذين أوتوا علم تأويله - فإنه يتغاضى عن صنف آخر من الحقيقة يجعله سبينوزا غاية البحث الفلسفى ، حيث تتوفر فيه وبه أوثق السبل لنقد عادات الإيمان غير الصحيحة . وهكذا فإن كيرمود على ما يبدو لا يعترف بالتناقض الكامن فى هذا المصطلح الذى

يتردد في اقتباسه السابق من سبينوزا :إذ " الحقيقة " من ناحية ، رخصة مفترضة تخول لأكثرية علماء التأويل (من رجال الدين أو المفسرين) سلطة فرض تفسيراتهم للنص المقدس بناء على ما يتمتعون به من إجازة إلهية ؛ ومن ناحية أخرى ، ترمز إلى مقدرة العقل في اختبار صدق هذه التفسيرات ، مهما كانت مصادرها ، على محك الأفكار الصحيحة ، أي الملائمة للقدرة العقلية .وبغير ذلك لن نستطيع التصدي للتحيز وهيمنة الرأي الواحد ، أو التسليم الاعتقادي الأعمى الذي غالبا ما يأتي - في رأى سبينوزا - نتيجة للخلط بين دلالة النص والحقيقة المطلقة .

ويساعد هذا على إدراك ما لاحظته بعض المعلقين على أعمال كيرمود منذ ظهور كتابه تكون الباطن ، وخاصة تذبذبه في تحديد العوامل التي تتحكم في القراءات النقدية : هل هي ضغوط المؤسسات الحاكمة ؟ أم روح مقاومة التغيير التي تغذيها صيغ فكرية سائدة لا خلاف عليها؟ وغالبا ما يلبس النقد الموجه لكيرمود ثيابا أيديولوجية ، نظرا للشكوك التي تحيط بنزاهته ، أو تذبذبه المتعمد ، كما ذكر بعضهم ، بين ولع بالأفكار التقدمية والراديكالية لمرحلة ما بعد النظرية البنيوية ، وتعلق واه بأسباب التراث . أو بعبارة أخرى تتجاوز هذا التضارب في المصطلحات: يؤمن كيرمود باستمرارية "القديم" وثباته في آن واحد. (انظر : Arac, 1987) . وربما يستطيع المرء - من موقف المتعاطف - أن يبرهن على أن كيرمود منشغل بمشروع نظرية نقدية تعيد اكتشاف قيم النصوص في تعدد دلالتها، أو في قابليتها لتفسيرات جديدة كل الجدة . وليس من شأنى الفصل في هذه القضية ، بقدر ما أتساءل عن أثرها في تقييم كيرمود لجهود سبينوزا الذي أوجزناه منذ قليل . ورأى أن ما أضافه كيرمود للتمييز بين الحقيقة ومفهوم النص أو دلالاته ، يضع " الحقيقة " في جانب السلطة

والتراث ونفوذ المؤسسات الرسمية ، على حين تقترن " دلالة النص " بحرية المفسر وشجاعته فى تحدى هؤلاء جميعا ، وقراءة النصوص فى ضوء الأولويات التاريخية والثقافية المتغيرة ؛ ومن ثم نجنب " القديم " - أو ما يعرف اصطلاحا بـ " التراث " - أن يصبح مجرد شعار لخدمة نظام عقائدى ضيق الأفق. ويرى كيرمود " الحقيقة " كأنها حرم مصون ، ومستودع لقيم تتحدى الزمان والتغيير ؛ أما " دلالة النص " فهى التى ترفض كل أشكال التضييق العقائدى ، وكل المحاولات التى تحد من حرية المفسر وكأنه أحد الذين يسلمون بالحقائق المطلقة تسليما أعمى .

ولعل كيرمود ، بهذه الرؤية ، يشبه موقف ناقد متمرّد آخر هو هارولد بلوم Harold Bloom الذى يعتبر أن أفضل القراءات وأبعدها أثرا هى التى تشتبك - كما فعل الشعراء من قبل - فى صراع متوتر مع النصوص الأصلية (مثل مواجهة أوديب لشهود مأساته) . وهى القراءة التى تستطيع أن تزعم لنفسها القدرة على اقتحام العالم المتخيل للنص ، ورؤيته رؤية تقصر عنها القراءة التقليدية لدى المفسرين الأصوليين (انظر : Bloom, 1973,76,82). بيد أن كيرمود يختلف كثيرا عن بلوم ، إذ يعتقد بوجود موانع قوية تحول دون تنفيذ هذا المشروع النقدى الجريئ ، ومنها بعض أشكال " هيمنة المؤسسات أو السلطة الرسمية " ، التى تجمع على رؤية قاصرة وفهم محدود تحتكم إليهما فى أية تأويلات جديدة . وفى هذه النقطة يتفق كيرمود مع ستانلى فيش Stanley Fish ، أى فى كون النقد مشروعا مشاعا للفهم والإدراك ، يتطلب بعض القدر من التواصل والاستمرار (أو الاختلاف مع الثوابت) ، حتى فى عصرنا الحالى يتحدى الثوابت ويتشكك فى كل موروث (Fish, 1979, 1989) . وخلاصة ما ننتهى إليه فى تناول كيرمود لهذه المسألة هو إحجاماً متعمداً ومسبباً عن

حسم اختياره لأحد هذين الاحتمالين الظاهرين ، ما دام لكليهما دور حيوى فى كل جهد تفسيرى أو نقدى . ولا يستطيع المرء التملص من هذه الخلاصة ما دام متفقا مع كيرمود فى أن الدلالة هى نتاج خالص للشفرات والموروثات المفسرة، ونقطة توازن أبدى (كما يحلو تسميتها عند علماء التأويل) بين " ما سبق إلى الإدراك" الذى يمثل التراث ، ومتطلبات قراء يعيشون فى مجتمع معاصر، ويجتهدون فى فهم هذا التراث نفسه (انظر Gadamer, 1975, 1979). ويتضح مما سبق أن أى تفسير جديد ، أى تحد للأمر الواقع القائم على السلطة الرسمية ، لابد أن يتصالح ويتواءم مع المتعارف عليه ، هذا إن أراد أن يلقى استجابة فورية من القراء المؤهلين للحكم فى هذه الأمور .

وليست هذه الورطة مقصورة بالطبع على رؤية كيرمود لتلك المسألة ، بل إنها فى الحقيقة حلقة من حلقات " دائرة التأويل "(6) ، كما يصفها فلاسفة من أمثال هيدجر Heidegger وجادامر Gadamer ، ألا وهى القول بأن منطلق التفسير إنما يكون من داخل سياق ثقافى معين محمل بالعقائد والقيم والاهتمامات المعرفية ، التى يستحيل التعبير عنها تعبيرا كاملا - فضلا عن أن تكون موضوع مبحث نقدى جريء- لأنها تعتمد على خصوصيات كامنة فيها ، تجعل من الصعب التفاعل معها إلا على أساس من الفهم المشترك (Palmer, 1969)

(6) دائرة التأويل hermeneutic circle هى أن يقوم التحليل النقدى بتشريح مجموع النص أو كليته وفهمه من خلال تفاصيله ، وفهم تفاصيل النص من خلال كليته : أى أن يفهم النص من سياقه الثقافى المشبع بالمعارف و القيم الثقافية غير المحددة ؛ والتى تكون من ثم موضع اهتمام النص ، حيث لا يمكن فهم تلك التفاصيل أو الجزئيات بمفردها . وقد كانت هذه المسألة موضع اهتمام الفلسفة الألمانية منذ القرن التاسع عشر عند فريدريش شلير ماخر Schleiermacher ؛ وعبر هانز جورج جادامر Gadamer فى الستينيات عن هذه النظرية فى مقولته عن فهم الحاضر فى سياق الماضى والعكس بالعكس .

(Hoy, 1979) . وعندئذ فليس من الوارد أن يقاوم النص القيم المتعارف عليها مقاومة عنيفة - أو يتطلب قراءة نقدية معادلة له في العنف - تقاوم وتتحدى المعايير الرسمية السائدة . ولن يكون من الوارد ، بناء على هذا ، نقد القيم المتعارف عليها من منطلق بديل (أى عقلانى أو مستتير) ، مادام ذلك يجر إلى زعم باطل ، هو أن التفكير الحر يشق مجرى معرفيا مستقل الرؤية عن العقائد والدلالات والخصوصيات التى تشكل وتميز حياة ثقافية معينة . ويمكن أن ننتهى - تأسيسا على ذلك ، وكما هو حاصل فى القراءات النقدية الأشد محافظة- إلى عدم جدوى طرح الرؤى النقدية التى تفتقد قوة الإقناع (لأنها تسخر من كل الأعراف المناسبة) ، أو تضطر إلى تقديم تنازلات لشروط سبق إقرارها وفرضها من قبل اتجاه نقدي معين . وإذا صح ما ذهب إليه مفكرون مثل جادامر - أى إذا صح أن الفهم والإدراك محصوران دائما فى " دائرة التأويل" التى تعتمد على الخصوصيات المعرفية الكامنة - فمن الصعب أن نتصور إذن كيف تستطيع القراءة النقدية أن تتفصل عن الأفكار المتداولة والمتعارف عليها، أو أن تتغاضى عن الاعتقاد الفطرى الراسخ فى نفوس الناس.

وباختصار تنتهى هذه الفلسفة (دائرة التأويل) إلى حبس نفسها فى سجن أحكمت هى بناءه ، حيث لم يعد هناك دور تلعبه قيم الحقيقة والزيف ، مادمنا مستمسكين بعقائد نرى فيها النفع كل النفع لنا ، بينما هى لا تتفك تعمل على حجب أى برهان عقلى يصطدم بها ! .

وباستطاعتنا الآن العودة إلى الاقتباس المأخوذ من كيرمود ، لنتعرف على الخطأ الذى وقع فيه سبينوزا حينما دعا إلى نظرية حديثة فى التأويل ، تبت فيها الصلة بين دلالة النص و الحقيقة . والواقع أن كيرمود نفسه يتشكك

فيما دعا إليه سبينوزا ، إذ يذكر (في منتصف الاقتباس السابق) أن سبينوزا " قد أظهر عدم استساغته لعملية تحريف الدلالة بغية الوصول إلى مصالحة مع الدلالة القائمة بالفعل " ، بل إنه " خلص إلى إدانة سلفه الشهير موسى بن ميمون⁽⁷⁾ بهذه التهمة ذاتها التي يعتقد أنها تحط من مكانة العقل وتقود إلى ضرب من الفاشية السياسية " (Kermode, 1979, p. 119) . وعلى المرء بعد ذلك أن يسأل نفسه : ما المعيار الضابط الذي نحكم به على القراءة بأنها تحريف للنص كي تتوافق مع الدلالة القائمة فعلا ؟ هل كان منطلق سبينوزا في نقده لموسى بن ميمون (في كتابه رسالة في اللاهوت والسياسة) هو المنطلق المعتاد لكل مفسري الكتاب المقدس ، الذي يبدأ من نقطة إدعاء حق التأويل - ذلك الإدعاء الأصولي في مسائل العقيدة والشرعية - ثم سرعان ما يخوض في تخريجات بارعة بهدف إخضاع النص لتلك الرؤية المبدئية المتحيزة ؟ . ومن أجل ذلك كان اعتراضه على " القبلانيين المتهافتين " ⁽⁸⁾ الذين كان شغلهم الشاغل - كما يقول سبينوزا - هو الخوض في تخريجات صارخة أو محرفة من الدلالة الأدبية للكتاب المقدس ، على حين أهدروا أبسط القواعد الأولية في

(7) موسى بن عبيد الله بن ميمون القرطبي (529-600هـ = 1135-1204 م) أمير فلاسفة الأندلس من غير المسلمين . درس في مدارس اليهود والعرب بقرطبة حتى صار حبرا من أئمة اليهود ؛ وهو مدين ، بلا جدال ، لما نشره العرب من فلسفة أرسطو واليونان بصفة عامة . وقد وضع مصنفات كثيرة ، لعل أشهرها : السراج بالعربية ، وهو عرض واضح منهجي للميشنا ، وكذلك دلالة الحائرين الذي كتب أصلا بالعربية ، ومعظم الآراء الواردة فيه يعود إلى أصل عربي ، وقد ترجم إلى العبرية واللاتينية ولغات أوروبية أخرى ، ويعتد بحق جماع ما في اليهودية من لاهوت وفلسفة .

(8) القبلانية Cabdalism أو Kabbalism فلسفة دينية سرية عند أئمة اليهود ، وبعض نصارى العصر الوسيط ، تقوم على تفسير التوراة تفسيراً صوفياً يتسم بكثير من الشطط والتحريف .

الدراسة التاريخية والنصية . وبصنيعهم هذا استطاعوا الإفلات من مقاومة النص ، وتجنب ما فيه من العوائق ، والأختلافات ، أو انقطاعات السياق السردى (كما نجد فى المصادر العديدة للعهدين القديم والجديد) إلا أنه وضع منهجهم كله موضع الشك .

وعلى العكس من ذلك يرى سبينوزا أن أفضل المداخل لتفسير نصوص الكتاب المقدس هو الاجتهاد فى تصور عقلانى منطقى يعيد بناءها ، أى يفسر طريقة حدوثها - ما يحيط بها من ظروف تاريخية ، ومدى الحاجة إليها ، والإيمان بها ، وهلم جراً - بغية الوقوف على أسباب تقمصها لتقنيات خيالية لا تتواءم مع الرسالة التى تدعو إليها . ويتطلب هذا بدوره أن يلعب العقل دوراً نشطاً فى عملية التأويل النقدى كى ينأى بها تماماً عن هذا الاتجاه أو ذاك من الفكر النقدى لدى كل من المدرستين الكبيرتين . فمن ناحية يستطيع العقل تخليص التأويل (كما يعرف كيرمود حق المعرفة) من مزاعم احتكار الحقيقة والصدق التى تجهض سلفاً كل محاولة للانفلات من ربة الكهنوت الذى يخلط الحق بالباطل ، أى يدعى أن مشروعية سلطته ومنطقاته الأصولية مستمدة من وحى إلهى يختص به المصطفون من رجال الكهنوت . وفى هذا المقام حقق سبينوزا نجاحاً مؤكداً ، حين دعا إلى فصل مسائل " الحقيقة " - أى الصدق - عن مناهج التأويل . بيد أنه - من ناحية أخرى ، وعلى عكس كيرمود - يصر بشدة على أن النقد لن يستطيع تحدى هذه المزاعم الباطلة باحتكار " الحقيقة " إلا إذا تبنى مناهج أكثر عقلانية واستتارة فى التأويل والتفسير .

وبغير ذلك سيظل التفكير يدور فى حلقة مفرغة ، لا يصدق إلا ما وقر عنده ، ولا يسمع إلا صوته ، أى سيحصر نفسه فى " دائرة التأويل " التى تستنطق النصوص بما يفرض عليها من تأويلات أملاها تحيز مسبق لهذا

الاتجاه أو ذاك . وقد يتخذ هذا التحيز شكل الإيمان ببعض المسلمات الأصولية الراسخة في منهج التأويل ، التي تستمد سلطتها من الشرع والتقاليد ، أو النظر إلى "الحقيقة" بعين الاحترام ، وتجعلها -خطأ- وكلمة الرب المقدسة سواء بسواء . بيد أن التحيز لا يقتصر على تلك الرؤية السلفية الجامدة ، وإنما قد يكون سمة الرؤية المضادة التي ترفض المسلمات الأصولية جملة ، أو سمة بعض القراءات النقدية الشديدة التحريف التي تنكر كل هذا وذاك بدعوى الحرية في تأسيس نظرية تأويل جديدة . وعندئذ لا يمكن كبح جماح التحيز الذي يشتط في تأويل النصوص حسب الهوى المتخفى وراء قناع الحرية ، ولن يخلف هو الآخر إلا طائفة مغالية من القيم والدلالات ومزاعم احتكار الحقيقة.

ويقف سبينوزا موقفاً متناقضاً ، حيث يرى أن الحقيقة شئ يستعصى على كل محاولات الجمود وتغييب العقل ، لأنها تدعو إلى إعمال الفكر ، وألاً نأخذ كل ما جاء في الكتاب المقدس (أو في غيره) مأخذ التصديق إلا بعد عرض براهينه على محك العقل النقدي . وموقفه هذا معلن بوضوح في أعماله كلها بلا استثناء؛ وهو ما يطبع رؤيته في تفسير الكتاب المقدس ، إذ يصر في هذا الصدد على أمرين :

أولاً ، أن تقرأ النصوص بشرط ألا يغيب عن بالنا ما فيها من تناقضات وسخافات لا مرأى فيها ، أي مزاعم يرفضها العقل جملة وتفصيلاً .

ثانياً ، أن هذه المسائل لا ينبغي الغض عنها بحجة الوحي الإلهي ، بل يجب أن نحيلها إلى الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة التي صدرت عنها وقت تدوينها .

وباختصار لا يجد سبينوزا أية مزية على الإطلاق للذوق النقدي الذي
تربى في أحضان تأويل نصوص الكتاب المقدس ، والذي ما زال تأثيره يسرى
في أوصال النقد الأدبي العلماني المعاصر . وهو ما يمكنه تتبّعه - كما يقول
كيرمود بحق - في بعض المصطلحات النقدية الأساسية الرائجة (الغموض أو
تعدد الدلالة أو المعنى حمّال الأوجه ambiguity⁽⁹⁾ ، التناقض الظاهري
paradox⁽¹⁰⁾ ، المفارقة irony⁽¹¹⁾ ، التناص⁽¹²⁾ ، القراءة الخاطئة⁽¹³⁾ .. وهلم

(9) الغموض هو أن يذهب النقد في تفسير المعنى كل مذهب ، لأن بعض استعمالات اللغة
قد تفهم بطرق مختلفة ، ويعرف أحياناً بتعدد المعنى ، أو المعنى حمّال الأوجه ، وقد صار
الغموض من المفاهيم النقدية الأساسية في قراءة الشعر بصفة خاصة لدى حركة النقد الجديد،
منذ أن نشر وليم إمبسون كتابه سبعة أنماط من الغموض (1930) كما سيذكر المؤلف بعد
قليل . ومن الجدير بالذكر أن إمبسون دافع عن " الغموض " وعده منبع ثراء شعري ، وليس
عيباً ناتجاً عن عدم الدقة في استخدام اللغة . ومظاهر الغموض التي تعترى حديثنا العادي
في الحياة اليومية كثيرة ، ولكنها عادة ما تتجلى في سياقاتها .

(10) التناقض الظاهري هو تعبير ، أو مقولة تبدو في ظاهرها متناقضة أو غير معقولة ، ثم
يتبين بالفحص والتأمل أن لها أساساً من الحقيقة ، مثل قول القائل : أصنقُ الشاعر أكذبه! ،
أو قول أبي نواس :

تعجبين من سقمي صحتي هي العجب !

غير أن بعض العبارات المتناقضة في ظاهرها قد لا ترتكن إلى أي أساس من الحقيقة ،
وتبقى على حالتها المتناقضة تثير فينا إحساساً بالمفارقة ، كأن نقول : كل ما أقوله كذب!
وهو ضرب من المفارقة السلوكية radical irony .

وإذا كان التناقض الظاهري قد عرفته البلاغة القديمة بأنه ضرب من المقابلة ، أو المجاز
بصفة عامة ، فإن النقاد المحدثين توسعوا في استخدامه ، وعدّوه من أهم الأدوات الفنية التي
يستعين بها الشعر للخروج على المألوف ، وتحدي عاداتنا وصيغنا المعتادة في الإدراك
والتفكير .

(11) المفارقة من المصطلحات الأدبية المراوغة تعريفاً ومضموناً . وهي أداة فنية تستخدم
على نطاق واسع في الكتابات الأدبية بجميع أجناسها وأشكالها منذ أن عرف الإنسان الأدب =

جرا) والتي صارت جزءا من مفردات الخطاب النقدي طوال الخمسين سنة الأخيرة أو يزيد .

ولو قصرنا رؤيتنا على كون سبينوزا مبشرا بارزا بكل اتجاهات التجديد فى نظرية التأويل وفلسفتها الحديثة ، فإننا لن نجد فى كتاباته إلا أصداء أفكارنا المعاصرة التى تفرغ أعماله ذاتها من سياقها الصحيح . وهذا بالضبط ما يحذر منه سبينوزا ، إذ ينادى بحماية عملية التأويل و التفسير من الشطط السوفسطائى، أى تبديد طاقاتها فى اختراع سياقات جديدة تشنت ببراءتها ومكرها انتباه القراء، بدلا من التركيز على بناء تصور عقلى لما جاء فى النصوص المقدسة .

ومن ثم كان تشكك سبينوزا فى مشاهد المعجزات ، والنبوءات ، والتجليات أو الخوارق الغيبية ، وغيرها من صور الاعتقاد المريية التى وظفت -كما يقول - بغرض استمالة العقول الساذجة الجاهلة ،مع افتقادها كل وجوه الشبه مع الحقيقة العقلانية . وما ضلال المفسرين ذوى الألمعية إلا حين يحاولون التوفيق بين تلك المشاهد ومتطلبات التأويل فى مجتمع معاصر، مجتمع

=ومن أجل هذا الاستخدام الواسع النطاق تميزت المفارقة بوفرة أنواعها ومعانيها: فهى تارة لفظية بلاغية ،وتارة رومانسية ،وتارة سلوكية ،وتارة درامية ،وتارة مأساوية ، وتارة تتصل بالموقف ،وتارة جزئية ،وتارة كلية أو عامة ،وتارة كونية . وقد تشترك فى بعض أنواعها ومضمونها مع التناقض الظاهرى الذى شرحناه فى الهامش السابق.

انظر ما كتبناه عن " المفارقة المسرحية بين النظرية والتطبيق "فى مجلة" المسرح ، العددان 25/26 (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1991/90) ص 2-8 .

(12) التناص ، سبق شرح المصطلح فى هامش (5) من هذا الفصل .

(13) misprision، سبق شرح المصطلح فى هامش (4) من هذا الفصل .

لا يتقبل أفرادہ بحال من الأحوال مثل هذه الحيل الفنية فى الإقناع. وبالجملة "تستطيع أن تفسر كلام الكتاب المقدس بحسب آرائنا وتصوراتنا المسبقة ، وأن نلويه تارة بقلب دلالاته الأدبية ، وتارة أخرى بتغييرها تغييرا تاما، مهما كان وضوحها" (Spinoza [1670] 1884a, vol.1, p.117) . بيد أن هذا المدخل ظاهر البطلان ومنبع كثير من الأخطاء والضلالات ؛ لأنه يستبدل ما هو أدنى وأسهل - أى تفسير النصوص تفسيراً بديعاً يذهب بالأبصار - بما هو أرقى وأكثر جدية، ألا وهو تحليل النصوص فى سياق ظروف اجتماعية وسياسية ولدت فيها. ومما يزيد فى خطر المنهج الأخير وجاذبيته فى آن واحد ، ما يحتمله من آفاق جديدة للقراءة النقدية ، تنافس وتتحدى التفسير الأصولى ؛ غير أنها لا تخلو هى ذاتها من بعض " التواء " ، أو بعض انحراف عن الدلالة الأدبية ، يمكنها من قطع دابر أى تساؤل جاد عن " حقيقة " الكتاب المقدس ، وسد الطريق فى وجه الداعين إليها والمؤيدين لها .

من المؤكد إذن أن سبينوزا ليس بقائل - كما يؤمل كيرمود - إن القراءات النقدية الجديدة ينبغى أن " تتكيف " أو تتعايش مع التفسير القديم ، من خلال إجراء مراجعة نقدية ترمى إلى جمع التفاصيل المتناثرة واستبعاد كل أباطيل الشرعية المطلقة ، أو " الحقيقة " . إنه يطالب بتحرير التفسير من كل مزاعم الحقيقة الراسخة والمثبطة للهمم ، التى تنظر إلى الكتاب المقدس على أنه مستودع الوصايا الإلهية الصالح لكل زمان . والمفسرون الذين يسلكون هذا المنهج يعلنون إفلاسهم وعجزهم عن مقاومة إغراءات التفسيرات المغرضة والمتحيزة التى دأبت على مساندة دعاوى الكنسية وممالأة السلطة على مدار العصور. وقد كان سبينوزا يرمى - بالقطع - إلى زعزعة سلطان الحقيقة الراسخ ، إذ ينادى بتحرير الكتاب المقدس من وصاية هؤلاء الذين يدعون

لأنفسهم تلقى كلمة الرب وعلم الكتاب عبر وسائل ومجاهدات غيبية أو رؤى تأويلية.

كان ذلك بالضبط هو ما حدث سبينوزا على طلب الحقيقة بأدوات ووسائل أخرى ، ومنها: المعرفة العميقة بفقه اللغة ، والنقد التاريخي ، ودراسة مصادر النصوص المقدسة دراسة تفصيلية مقارنة ، مع تحليل المؤسسات الاجتماعية، والمضمون السياسي للاعتقاد الديني، وكل ما يمت بصلة للبحث النقدي القادر على التقييم الموضوعي . لقد رأى بما لا يدع مجالا للشك أننا إذا طلبنا تأويل الكتاب المقدس بمعزل عن فروع الدراسة الأخرى ، فسوف نقع تارة أخرى في تلك الحلقة المفرغة من الإحباط الذي يتولد من محظورات السلطة والمؤسسات الرسمية وأن تعطيل طرائق التفكير والقراءة النقدية المألوفة سوف يؤدي إلى منهج يشتط في تأويل دلالة النصوص المقدسة .. وبالجمله فإن أى مدخل تقويمي لابد أن يراعى العوامل المادية - من تاريخ ، وملابسات ، وتحيز ، وأخطاء ، وتناقض الروايات أثناء التدوين ، وهلم جرا - تلك التي لا نجد لها أثرا في منهج التأويل المبني على فهم النص فهما يربط التراث - معاني ودلالات وقيما- بالحدث ، حيث تصهر تلك القيم جميعا في بوتقة الاهتمامات النقدية المعاصرة .

النقد، والنظرية، ودعوى العقل

كان تأثير سبينوزا هائلا على توجيه مسار الحوار النقدي المعاصر ، رغم أنه لم يكن بالصورة التي أوردها كيرمود . لقد كان تأثيره أكبر على هؤلاء المفكرين - أى منظري النقد على اختلاف انتماءاتهم - الذين تصدت أعمالهم بكفاءة لنزعة التفسير والتأويل ، أو وقفت ضد تيار سائد لدى كثير من

نقاد الأدب صرف همه إلى إطلاق أكبر قدر ممكن من الدلالات أو المعانى الكامنة فى نص أو مقطع أدبى من خلال القراءة النقدية. ومن اليسير أن نرصد هذا التقليد بداية من كوليردج فى مقالاته النقدية التطبيقية الشهيرة عن شكسبير ووردزورث وآخرين (Coleridge [1817] 1983). بيد أنه نال حظوة بالغة عندما كتب ت.س. إليوت سلسلة من المقالات الفلسفية (وبخاصة "التقاليد والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent") و "الشعراء الميتافيزيقيون The Metaphysical Poets") يسوى فيها ببراعة مهمة النقد الدقة بالقراءة الفاحصة أو بالتفسير البلاغى للنص (انظر : Eliot, 1964a,b). وبقية القصة معروفة من لدن نشر كتاب وليم إيمبسون William Empson سبعة أنماط من الغموض *Seven Types of Ambiguity* حيث جعل المعنى المركب أو المتعدد الوجوه سمة مميزة أو حجر الزاوية فى القيمة الشعرية ، إلى النقد الجديد New Criticism فى أمريكا ، وما بعد البنيوية فى فرنسا ، وبعض أشكال التفكيك ، التى أتاحت لبعض نقاد الأدب درجة من حرية التفسير فى الممارسة النقدية ، لم تتح لغيرهم من أتباع التقليدية (انظر على سبيل المثال : Hartman, 1990, 1981; Miller, 1985; Leitch, 1983)

ومن الممكن بطبيعة الحال أن نمضى فى القول – تأييدا لإدعاء كيرمود الأساسى – بأن هذا التطور الهائل انطلق أصلا من عملية تأويل نصوص الكتاب المقدس ، وإليها يعود فى بعض جوانبه . ومن ثم ألفينا إليوت يكتب مقالا عن الأسقف الأنجليكى لانسولت أندروز Lancelot Andrewes⁽¹⁴⁾ ،

(14) (1555-1626) ، وقد شغل كرسي الأسقفية فى مقاطعات شيشتر وإيلى ووينشستر بإنجلترا ، وكان معروفا بنزعه وكتابه الدينية المحافظة . وقد اختير على رأس قائمة رجال الدين الذين عهد إليهم بوضع الرواية المعتمدة للكتاب المقدس.

ليفت الأنظار ليس فقط إلى مكانته التاريخية بوصفه مدافعا عن مصالح الكنيسة العليا، بل إلى أسلوبه النثرى المتميز في مواعظه ، وخاصة طريقته الفنية في "تقسيم كلمة الرب" أو ممارسة ضرب من تفسير النص تفسيراً يعنى بالجزئيات والتفاصيل ، ويشبه بعض عناصر النقد عند إليوت (Eliot, 1928) . وعلى النقيض من ذلك - " النقيض " في الانتماء الدينى على الأقل - نجد جيفرى هارتمان Geoffery Hartman يطرح في مقالاته المعاصرة نموذج التفسير اليهودى " ميدراش " ⁽¹⁵⁾، بوصفه مثالا على التحرر من قيود التفسير الأصولى، والذي ينتقل بحرية بين عديد من النصوص الأصلية، والمتشابهات ، وتفسيرات الخصوم (انظر : Hartman, 1980) . إلى هذا الحد إذن لم يـر كيرمود حرجا فى أن يعلن أن جانبا كبيرا من النقد الأدبى الحديث انطلق من تقنيات وظفت أساسا لخدمة تفسير الكتاب المقدس .

ولكن كيرمود يخطئ - كما أوضحت - إذ يعد سبينوزا من بين الضالعين فى هذا التقليد . والحق أن سبينوزا يعد من زمرة النقاد والمنظرين المخالفين للفكرة السائدة التى تتخذ التأويل *Interpretation* شعارا للنشاط الأدبى - النقدى ، وتجعل المعنى المتعدد الوجوه (أو " النص المتعدد plural text ") غاية غايات الدراسة و التحليل . أما التقليد البديل فيرجع إلى أرسطو، حيث نبه فى فن الشعر على مزايا تبنى مدخل منهجى منضبط ينطلق من ملاحظة العناصر المتناغمة فى بنية نصوص مختلفة منتمية إلى جنس أدبى معين، ثم

(15) ميدراش تفسير عبرى للتوراة يقوم على رؤية يهودية خالصة ، وضع ما بين 400 إلى 1200 م ، ويتكون من تعليقات واسعة وضعها كثير من المفسرين اليهود، وتختلط هذه التفسيرات بالروايات والحكايات الشعبية . ويطلق هذا المصطلح أيضاً على حكايات العهد القديم ذات الغرض التعليمى ، التى تساعد على جلاء الحقائق الدينية . وكانت الميدراش مستودعاً زاخراً استمد منه أرباب اليهود تعاليمهم .

يمضى فى استخلاص المعايير والقواعد التى تحكم هذا الجنس . وأهم الوارثين للتفكير الأرسطى هم أتباع الشكلانية Formalism والبنوية Structuralism فى العصر الحديث ، الذين لا يرون أى مزية تذكر فى استخراج صيغ تفسيرية منمنقة من نصوص منعزلة ومنفردة ، بل يصرفون همهم للوصول إلى مختلف الأدوات الشعرية (أو صيغ التوظيف السردى) التى تميز الخطاب الأدبى بصفة عامة (Todorov, 1977; Genette, 1979; Rimmon-Kenan, 1983)

ومهما يكن من أمر ، فثمة أسباب أخرى – وثيقة الصلة بموضوعنا الحالى – تثير شك النقاد وعدم ثقتهم فى جدوى التأويل أو التفسير ، حيث يشعرون أنه نتاج طاعة عمياء لعادات موروثة من التفكير السلطوى (انظر : Culler, 1975) . وأظن أن كيرمود قد كشف النقاب عن أحد أسباب تشككه بأن أشار إلى أن بداية نظرية التأويل الحديثة تمثلت فى قطع كل صلة بين الحقيقة والمعنى التى تحكمت من قبل فى عملية تفسير الكتاب المقدس . وأصبح من الممكن الآن أن يزعم النقاد المفسرون أن ممارساتهم النقدية مستقلة تمام الاستقلال، وأنها غير محكومة بقيود طاعة مفروضة أو احترام أوامر العقل ، والمنطق ،والدرس التاريخى ، أو غيرها من المعايير " غير الأدبية " ذات الصيغة المعرفية .وبعبارة أخرى ، انبثق خطاب مخصوص للحوار الأدبى/النقدى ، يتعامل مع تلك المعايير على أنها دخيلة على أبنية المعنى المركب أو المتعدد الوجوه (فى نسيج الغموض ambiguity ، والتناقض الظاهرى paradox ، والمفارقة irony ، وهلم جراً)والتي عزلت الشعر عن بقية صيغ لغة الاتصال اليومية .

وصار ذلك بالنسبة للنقاد الجدد على وجه الخصوص ، مبدأ هاماً ، بل

أصبح بمثابة عقيدة ، أو رد فعل لابتعاد القراءة النقدية التقليدية عن "النص المطبوع" ، وارتكابها أقبح العادات حين انصرفت إلى إيراد تفاصيل تاريخية ومعلومات بيوجرافية وغيرها من المعارف الدخيلة على النص. وأكثر ما فشلت فيه هذه القراءة التقليدية هو عدم مراعاتها الفرق بين صيغة " الحقيقة " الخيالية الفريدة والعبقرية *sui generis* التي يوحى بها الشعر وحده ، وغيرها من الحقائق التي تتولد من تطبيق معايير المنطق والواقع . ومن ثم كانت لعنات " الهرطقة " التي صبها دبليو . ك. ويمسات W.K. Wimsatt - رأس المنظرين وحامي حمى "التقاليد" في حركة النقد الجديد - على هؤلاء الثرثارين . إن أقبح الخطايا في نظره خطيئة تبسيط النص الشعري بطريقة تعيد نشر الدلالة الشعرية نثراً منطقياً لا يراعى أدوات فنية كالتناقض الظاهري paradox والمفارقة irony .. التي تعد من صميم أدوات الخطاب النقدي الجديد . بل إن أخطر ما يهدد عملية النقد من وراء هذا ، هو أن نأخذ القصائد مأخذ الجد بصورة مغلوبة؛ أي أن نتناولها كما لو كانت تطرح تصورات ، وتقدم حقائق ، أو تخوض في موضوعات لا تدخل في نطاق دلالاتها وقيمها القائمة بذاتها . ويستطيع المرء - بالتأكيد - أن يوجز القول في المشروع النقدي الحديث - في أعقاب مقالات إليوت الرائدة - بأنه إجراء معقد من الحجر الصحي *Cordon Sanitaire* " ، أي نظام من الفحص والملاحظة والتحصين لحماية الشعر - أو نقد الشعر - من ملامسة التاريخ ، أو السياسة ، أو المسائل ذات الأبعاد الثقافية والاجتماعية الأرحب .

وقد استمد هذا المشروع أفضل صيغه النقدية وأكثرها إقناعاً من كتاب كلينث بروكس Cleanth Brookes الزهرية المحكمة الصنع *The Well-Wrought Urn* (1947) الذي ينتظم سلسلة مقالات نقدية محبوبة الفصول

عن بعض الشعراء منذ دن Donne ومارفيل Marvell إلى وردزورث وكيّس⁽¹⁶⁾. وينتهي كل فصل فيه إلى خلاصة واحدة (دائرية) ،وهي أن الشعر الجيد كله يتسم بالتناقض الظاهري paradox لحمةً وسدى ؛ وما دامت هذه السمة أو ما يدور في فلكها من مجازات البلاغة (غموض ، مفارقة .. إلخ) هي جوهر الشعر ، فإنها تكون مصدراً ثراً للقيم الجمالية . ولكن غالباً ما تلتى مثل هذه الأحكام نتيجة قراءة لا تخلو من هوى ، أو تحيز تاريخي ، أو تعصب أيديولوجي . وأوضح مثال على ذلك الفصل الذي كرسه بروكس لدراسة قصيدة مارفيل " قصيدة هوراسية : إلى كرومويل غب عودته من أيرلندة Horatian Ode: to Cromwell on his return from Ireland " . لقد كان بمثابة مقالة نقدية غايتها القراءة البلاغية الفاحصة التي تستلهم ملاحظات إليوت المشهورة عن " حسن " التصرف و " لطفه " الغالبين على القصيدة. ومن ثم يمتدح بروكس " القصيدة الهوراسية " لما تتمتع به من توازن المفارقة : أي حفاظها على التوازن الدقيق بين مشاعر التعاطف مع الملكية وبين مشاعر التعاطف مع كرومويل . ومن خلال ذلك يكتشف المرء أن الناقد لم يهرب قدراً لا بأس به من البضاعة التاريخية الممنوعة فحسب ، بل إنه أشاد بصنيع الشاعر الحاذق في تناول الموضوع (أو تجنبه) ، على عكس صنيع ميلتون Melton الذي التزم بموقف سياسي راديكالي التزاماً حاداً .

وليس من قبيل المصادفة أن معايير بروكس الجمالية تقدر الشعر الذي ينأى بجمالياته عن ، أو يتأبى على ، أو يتبرأ من أي موقف سياسي واضح .

(16) كانت قصيدة الشاعر الرومانسي الإنجليزي جون كيّس (1795-1821) بعنوان " إلى زهرية إغريقية On Grecian Urn " (1819) ، إحدى القصائد التي حللها بروكس في كتابه المذكور ، ولعله استمد عنوانه أو استوحاه من عنوان قصيدة كيّس ، ليبدل على استقلالية النص الشعري كأنه الزهرية القائمة بنفسها.

والحق أن المرء لا يغالى إذ يقول إن معجم النقد الجديد برمته (تتاقض ظاهري، مفارقة ، بديهية ، توازن ، تجرد الخ) قد صيغ لرفع مكانة شعراء (مثل دن Donne ومارفيل Marvell) انمازت أعمالهم بلا مبالاة سياسية ، وخطّ مكانة آخرين (مثل ميلتون وشيللى) اعتنقوا أفكاراً جمهورية أو ثورية . وقد يفسر هذا حدة هجوم إليوت مثلاً على ميلتون وشيللى ، الذى لم يكن ،على الأقل، من منطلقات فنية كما زعم ، وإلا فلم الحدة ؟ (انظر : Eliot, 1957a,b) وقد كان ليفيز Leavis يتكلم بلسان هذه الحركة النقدية المحافظة حينما ذكر، فيما بعد، أن " خروج " ميلتون على العرف السائد تحقق " بأقل قدر من الضجة". وربما استطعنا الآن تفهم منطلق ليفيز المعادى للمواقف السياسية الثورية ، وهو المنطلق الذى أملتة الرغبة فى الحفاظ على جلال الشعر، أو الاستجابة لمتطلبات القراءة النقدية الفاحصة سواء بسواء (Leavis, 1952) .

ولقد أدرك النقاد مؤخراً هذا التحالف القائم بين الشعر بوصفه مملكة الدلالات والمعانى المستقلة القائمة بذاتها ،وبين وجود " أيديولوجية جمالية " مستترة فى تلافيف بلاغة الشكل والمضمون (انظر Graff, 1970, 1979; de Man 1986; Srinker, 1987) . ومن أوائل النقاد الذين نوهوا بهذا التحالف وليم إمبسون فى كتابه مبنى الكلمات المعقدة *The Structure of Complex Words* (1951)، الذى اعتراه آنذاك شك عميق فى جدوى النقد الجديد بأمريكا حين أخذ يروج لموجة من اللاعقلانية اقترنت بحركة واسعة الانتشار من "الإحياء المسيحي الجديد". بل امتد شكه إلى أفكاره الواردة فى كتابه الأول سبعة أنماط من الغموض (1930) التى اتخذها النقاد "الجدد" أساساً لتصوير جديد فى القراءة النقدية تبرأ منه إمبسون فيما بعد. وقد بدا لكثير ممن قرأوا سبعة أنماط من الغموض - وخاصة فى فصوله عن الشعراء المتدينين من

أمثال دن Dunne وهيربرت Herbert وهوبكنز Hopkins - أن الرجل كان يسوي بين القيمة الجمالية الأدبية وتعدد وجوه المعنى في بعض النماذج هنا وهناك. وفضلاً عن ذلك، فقد بدا أن منهجه كان يتجلى كأحسن ما يكون التجلي حين يتناول بالتحليل قصائد يفضي فيها تعدد المعنى وغموضه ambiguity إلى تناقض ظاهري paradox، وتتحول فيها "ردود الأفعال المتفاوتة لنص لغوي واحد" إلى "حالات متضخمة من الصراع النفسي"، حالات تنتج غالباً - حسبما يرى إمبسون - عن صراع عصابي مع مكنونات العقيدة المسيحية. وهكذا يبدأ كتابه - إن كان ثمة منهج يسير عليه - من مرحلة "التعقيد المنطقي والنفسي المتزايد" في دلالة النص، وينتهي إلى نقطة لا يكاد عندها مصطلح "تعدد المعنى وغموضه" يفي لتصوير تضارب المضامين والقيم المتعارضة في النص. (ص 184).

وأوضح مثال على هذا المنهج تناول إمبسون لقصيدة هيربرت Herbert القربان *The Sacrifice* (ص ص 226 - 233) تتناول أصاب النقاد التقليديين، متدينين وعلمانيين، بجرح بالغ. بيد أن نظرة النقاد من قبل إلى كتابه سبعة أنماط من الغموض كانت قد سببت له كثيراً من الألم، إذ اتخذوه مرجعاً وعمدة في القراءة البلاغية الفاحصة التي جعلت "التناقض الظاهري" منطلقاً للتفسير، وسمة مميزة للغة الشعر عامة. وصار ذلك ديدن النقاد جميعاً - وفي مقدمتهم النقاد الجدد برويتهم النقدية المباشرة أو غير المباشرة - حتى لو ذهبوا إلى أبعد مدى في التفسير، وزعموا أن الشعر والدين صنوان حميمان ما دامت غايتهما المشتركة بلوغ الحقائق الموهلة في الخيال، والتي لا يصل إليها التحليل العلمي الواعي أو المنطق العقلي البارد. ومن ثم كان "التناقض الظاهري" هو المبدأ الموجه للقراءة النقدية عند كلينث بروكس، حتى ذهب إلى القول بأن "وردزورث ما كان ليقول ما قال إلا باستخدام التناقض الظاهري ...

ولم يكن ليحبر عنه بقوة على هذا النحو بدون توظيف هذه الأداة" (Brooks, 1947, p. 198). وكان الخطر الداهم الذي تنبأ به إمبسون هو أن تسلك هذه الموجة الجديدة من التفسير البلاغي المسلك الديني الذي سلكه إليوت في مقالته النقدي عن لانسوت أندروز السالف الذكر. أو بعبارة أخرى، حملت هذه الموجة النقدية الجديدة كل القرائن على صيرورتها إلى عقيدة دينية بديلة تزخر بالأحكام والمحظورات الأيديولوجية. وعندئذ يصعب كبج جماعها، أو منعها من أن تتحول -كما تمنى إليوت وحواريوه- إلى عقيدة راسخة فوق النقد وقبله، مثلما كان الدين هو الإطار المرجعي في تفسير الحقيقة، ومثلما قيدت تلكم الحقيقة المطلقة كل ممارسات التفكير العقلي الحر في تفسير النصوص المقدسة. .
والحق أن إمبسون كان غصة في حلق النقاد الجدد، لحملته المضادة للمسيحية من جهة، ولالتزامه موقفاً عقلانياً لا يتزعزع من جهة ثانية، ثم أخيراً -وتأسيساً على ذلك كله- لرفضه التام في كتابه سبعة أنماط من الغموض أن تكون لغة الشعر حالة تعبيرية خاصة، معفاة من مألوف أحكام الفهم والمنطق. وبلغ من عناده في هذا الصدد، أنه دأب على نشر القصائد إلى مقاطع وأجزاء كثيرة متباينة، بغية استنهاض المعنى من مقطع معين، ثم يترك للقارئ بعدها حرية نظم كل تلك المقاطع والفقرات غير المتشاكلة في عقد متآلف. وينطوي هذا المنهج -خلافاً لمذهب النقد الجديد- على دلالة خلاصتها أن الشعر يمكن، بل ينبغي أن يحتكم إلى المنطق، وأن مراميه متوافقة مع إدراكنا العملي العادي؛ وأن النقاد والمفسرين الذي يشددون على عدم نشر الشعر، يمارسون نوعاً من الوصاية يحجب أفهامنا. وعلى كل حال، يعترف إمبسون بأن في كتابه مواضع وخاصة في دراسته لشعر هيربرت - لا تتماشى مطلقاً مع منهجه المنطقي الصارم في النقد. وهذا هو السبب في أنه عكف بكتابه مبنى الكلمات المعقدة على نظرية المعنى المتعدد الوجوه، التي يستحيل إخضاعها لأي شكل من

تقنيات التفسير الديني أو شبه الديني.

ولا يتسع المقام هنا لعرض مفصل لهذا الكتاب الرائع، المراوغ، المشكل أحياناً، البالغ الأصالة والإقناع؛ وقد يكفي أن نوجز أركان منهج مؤلفه النقدي في النقاط التالية :

- 1- أن "الكلمات المعقدة complex words" تفهم أحسن ما يكون الفهم باعتبارها "معادلات equations" لفظية، أو أبنية من الدلالات المنطقية، تكثف أبعاد القضية بأسرها في كلمة واحدة أساسية هي الكلمة المفتاح key-word أو سلسلة من الكلمات الأساسية المفاتيح داخل السياق.
- 2- أن مصطلحات مثل اللماحية wit⁽¹⁷⁾ ، وسلامة الطبع sense بمعناها الوارد في مقالة في النقد لبوب Pope، أو sense بمعنى الحس أو الذوق العام كما ورد في أعمال أدبية بداية من Measure for Measure⁽¹⁸⁾ و The Prelude⁽¹⁹⁾ و Sense and Sensibility⁽²⁰⁾ - من أحسن الأمثلة وأكثرها إفادة على "الكلمات المعقدة"، التي توحى باستخدام ثري، ومعقد،

(17) يعرف الشاعر الإنجليزي ألكسندر بوب (1688 - 1744) "اللماحية الحقة true wit" في الشعر بقوله : "إنها ما خطر في الفكر من قبل، ولم يجد تعبيراً عنه خيراً من هذا التعبير Exprest . وقد اعترض د. صموئيل جونسون (1709 - 1784) على هذا التعريف بقوله : "إنه يجمع بين الزيف والغباء. فالذي خطر في الفكر من قبل لم يعد موضوعاً للماحية لأنه قد خطر، إذ الملح يجب أن يكون وليد اللحظة". ولعل ترجمة المصطلح هكذا تؤدي المعنى الذي قد تقصر عنه كلمات أخرى مثل : البديهة، سرعة الخاطر، الفطنة، وما إلى ذلك ...

(18) مسرحية صاع بصاع مسرحية كوميدية لوليم شكسبير (1564 - 1616)

(19) المقدمة أو تطور عقل الشاعر، قصيدة للشاعر الروماني وردزورث (1771 - 1855) جعل إهداءها إلى صديقه كوليردج، وتتناول سيرته الذاتية أثناء مراحل الطفولة والمدرسة والجامعة، والحياة العامة، والسياسة .. الخ، ولكنها على الرغم من رتابتها الزمنية، مفعمة ببعض اللحظات العاطفية الحارة، وبعض المقاطع الشديدة العذوبة تعبيراً وشعوراً.

(20) رواية الحس والشعور المرهف لجين أوستن (1755 - 1817).

ومشكل، وتعد دلالات لا حصر لها.

3- أنه حيثما يصطدم هذا المنهج ببعض الصعوبات، أي حين تستعصي الكلمة الأساسية على أي تحليل دلالي منطقي، فعندئذ ينقطع السياق المنطقي، ويصبح المنهج التحليلي عرضة لتسرب النقد الأيديولوجي الموجه، أو لطغيان التفسير غير المنطقي الذي يهجر أبنية الدلالات الصارمة ليخوض متاهات الحقيقة المضللة وغير العقلانية.

ويعمل هذا المنهج كأفضل ما يكون العمل في قصيدة كقصيدة بوب مقالة في النقد، حيث يستعرض الشاعر المعاني المحتملة لمصطلحي لمأحية wit ، وسلامة الطبع sense استعراضاً فنياً وافياً يطابق منهج إمبسون التحليلي. وقد ثبت نجاح هذا المنهج في كتاب إمبسون المذكور، ولم يخفق - كما اعترف هو نفسه - إلا في فصلين عن وردزورث وميلتون؛ إذ اصطدم بشئ ما في شعرهما عطله عن أداء وظيفته في التحليل المنطقي أو التفسير العقلاني. ومع ذلك يرى إمبسون أن السبب في هذا الإخفاق لا يرجع إلى المنهج ذاته، بقدر ما يرجع إلى شعرهما عمومًا (ووردزورث خصوصاً) حيث يميل الشاعران إلى توظيف أدوات بلاغية شديدة الجاذبية، تغري القارئ أو الناقد وتصرفه عن البحث المنطقي في صيغ الدلالات الشعرية.

والملاحظ في هذا المقام أن إمبسون ينتهج منهج يورجن هابرماس J. Habermas⁽²¹⁾ الذي يسلم بوجود قوى اجتماعية ولغوية تضع العوائق والمثبطات أمام الرغبة في الاتصال المنطقي؛ إلا أنه أيضاً يؤمن بأن في كل

(21) عالم اجتماع ألماني معروف (ولد سنة 1929)، وهو من أشد أنصار النظرية النقدية التي ترى أن المعرفة المؤثرة لا تتحقق إلا من خلال أشكال الخطاب المنطلق والمتحرر، الذي يتدفق دون انقطاع وبلا حدود. وهو أيضاً من أشد المعارضين للفلسفة الوضعية والاحتمالية الاقتصادية.

"موقف لغوي مثالي" آلية بديلة تتغلب على تلك العوائق والمثبطات، وتفتح الطريق أمام تدفق اللغة والتعبير المنطقي المفهوم. ولكن إمبسون يفترق عن هابرماس في أنه يخص الشعر أيضاً بهذه الآلية البديلة، بل يجعلها سمة اللغة الأدبية عموماً، وليست مقصورة على أشكال الخطاب العادية التي لا تعبأ كثيراً بالقيمة الجمالية. ذلك لأن إمبسون -كما سبق أن ذكرنا- يؤمن بأن الشعر ليس حالة تعبيرية خاصة، بل يحتكم إلى المنطق، ويتفق وإدراكنا العادي، وأن أية محاولة لتحميله مضامين جمالية مزيفة وقيماً مغلوبة ستؤدي حتماً إلى تحريف استعمالات اللغة العادية تحريفاً خطيراً.

وإذن لا داعي -في نظره، وخلافاً لهابرماس- لعزل الشعر في برج من القيم الجمالية لا تصل إليه معايير اللغة العادية؛ بل على العكس ينبغي ألا تألو القراءة النقدية جهداً في تفسير معنى القصيدة المطلوبة تفسيراً منطقياً يُعْتَدُّ به. فإذا ما وجد الناقد في الشعر ما يعوق منهجه التحليل المنطقي، فعليه أن يدرك وجود أبنية من المعنى تموج بالمضامين الجمالية والقيم المغلوبة التي تعطل عمل التفكير المنطقي وتكشف قصوره في مواجهة اللغة الشعرية. وعندئذ لا بد أن يرد هذا النوع من الشعر، مهما كان سموه وجماله، إلى مملكة الشعر ذي المضمون "الجمالي" التي لا نسأل فيها عن الصدق والكذب، أو الحقيقة والزيف. فليس إذن من قبيل المبالغة القول بأن اتجاه إمبسون في النقد، بعد كتابه سبعة أنماط من الغموض، أخذ على عاتقه إزالة الآثار الضارة التي خلفها هذا المذهب الجمالي في النقد (أي القراءة البلاغية الفاحصة التي انتهجها النقاد الجدد).

وشبيه بهذا اتجاه نقاد آخرين من بينهم جيرالد جراف Gerald Graff آمنوا بأن حرمان الشعر من مزايا النثر المنطقية، ربما يؤدي إلى خلل كامل في الفكر الاجتماعي والسياسي. ففي كتابه الأول البيان الشعري والمعتقد النقدي *Poetic Statement and Critical Dogma* (1970) اتهم جراف منهج النقد الجدد بأنه يغفل قيم الصدق والحقيقة في الأدب، أو بأنه يحيط أية "رسالة statement" تتمخض عنها القصيدة بتحفظات كثيرة من غموض، مفارقة، تناقض ظاهري .. الخ- حتى يصبح السؤال عن حقيقة الرسالة أو مصداقيتها أو ماهيتها صرخة في واد. وفي كتابه التالي الأدب ضد نفسه *Literature Against Itself* (1979)، امتد نقده ليشمل اتجاهات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثية وغيرهما من الاتجاهات التي انساق وراء موضة العداء للمحاكاة والواقعية؛ وهي الاتجاهات التي واصلت عمل النقد الجديد "القديم" في تجريد الأدب من كل عناصر المعرفة، أو تخليصه من "مخلفات" عصر الحقيقة والتوير العقلاني كما جرى العرف على تسميته هذه الأيام. ويرى جراف Graff -على عكس هؤلاء- أن "ما يجبر النظرية النقدية على تجريد الأدب من أية رسالة لا ينبع من طبيعة الأدب، بل من الأغلال الثقافية التي تقيد بها التنظير النقدي" (Graff, 1979 p. 163) وإذن يعود الأمر بالدرجة الأولى إلى ظروف السياسة الثقافية السائدة في نهاية القرن العشرين، وليس إلى إصرار راديكالي على مناهضة كل ما يمثله اتجاه الواقعية "البرجوازية" الكلاسيكي.

وتأثير هذه الاتجاهات الشاطحة بعيداً عن الواقع تأثير عكسي كما يراه جراف؛ لأنه يطبع حياتنا كلها بطابع زائف، في عالم استحوذت عليه تقنيات وسائل الإعلام، ومظاهر الخداع المتخفية وراء أقنعة الحقيقة والصدق، وحملات تشويه القيم المتعارف عليها باسم السياسة و"الواقع" السياسي. ولما كان

الحد الفاصل بين الواقع والخيال يتلاشى عند هذه النقطة، فإن رؤيتنا للواقع تتخذ مساراً معكوساً : أي يستحيل التعرف على الواقع في زعم منظري هذه الاتجاهات- اللهم إلا من خلال النص الأدبي. والنص الحدائي بصفة خاصة هو أفضل محك لذلك، لأنه ما يزال يعلن عن طبيعته المتخيلة، حتى تزول غشاوة الواقعية التي طالما حجبت رؤيتنا واستعبدتنا بأفكارها المزيفة عن الموضوعية والحقيقة والصدق.

لا عجب -إذن- أن يكون "من أخص خصائص الموقف الراهن توغل المذاهب ونماذج الخطاب الأدبية في مناطق لم تعدها من قبل، مع ما ينتج عن ذلك من فقدان حرارة الصراع وانقطاع العلاقة الجدلية بين الثقافة الأدبية وعموم المجتمع" (Graff, 1979, pp. 1-2). وخير شاهد على هذا الانقطاع ما نراه في ممارسة علوم إنسانية أخرى (خاصة الفلسفة وكتابة التاريخ)، إذ ينادي مفكروها "التقدميون" بتقبل ما تأتي به هذه العلوم من معارف لذاتها وبذاتها، واستبعاد كل ما يتصل بالواقع؛ لأن "الواقع" والحقيقة هما ما يعتد به في اللحظة الراهنة حسب معايير كل لغة، وأنساقها السردية، وما تواضع عليه رأي العارفين المتقنين فيها. ففي مجال الفلسفة يصور ريتشارد رورتي Richard Rorty الفلسفة على أنها "نوع آخر من الكتابة" يقف على قدم المساواة مع الشعر والنقد الأدبي، والعلوم الإنسانية عموماً (انظر : 1982, 1989) (Rorty). وفي مجال التاريخ يطالب هايدن وايت Hayden White (1978) بأن يساير المؤرخون تطورات الأساليب الشعرية -أو دراسة أشكال التعبير المجازية المستخدمة في إنتاج النصوص التاريخية- إذا أرادوا تجنب منهج التاريخ التقليدي الوضعي الذي طالما ادعى أنه "يحكي الواقع كما حدث *wie es eigentlich gewesen*". والشئ المشترك الذي يجمع كل تلك الآراء هو

العودة إلى الصيغ الأدبية وبخاصة تلك التي تحمل الطابع المميز لاتجاه ما بعد الحداثية أو اتجاه ما بعد البنيوية- بغية قمع كل الأفكار المسبقة عن الخطاب المنطقي أو المطابق للواقع. ولذلك يعزو جراف (شأن هابرماس) ولادة فكر ما بعد الحداثية إلى فقدان "حرارة الصراع" هذا العنصر الفعال الذي حكم العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية الأخرى. ويرى أن ذلك قد أدى إلى إصابة مراكز الحساسية الثقافية بفشل ذريع تفرض إجراءاتها ونماذجها النقدية على العلوم الإنسانية كافة.

ويتطرق جراف إلى نقطة أخرى مشابهة حين يناقش مقولة كيرمود - في كتابه الإحساس بنهاية *The Sense of an Ending* (1969) بأن "الأعمال الروائية fictions" هي الوسيلة الوحيدة لدينا في تفسير الواقع وشرح الأحداث، أو هي الأداة التي تضيف قدراً من المعنى على المادة التاريخية المشوشة والمتنافرة. ويعلق جراف على مقولة كيرمود بأنها تمحو الفارق بين غابات القص الروائي -الذي ينطق بمكنون أنفسنا في شكل سردي ونفس قصصي متناغم- وبين غابات أخرى عملية -معرفية أو نقدية- تعصمنا من الوقوع في شرك الفهم المراوغ والمضلل. وليس من ضير في توظيف بعض النماذج الروائية التي تتفاوت بعداً أو قرباً من واقع معين، محدود أو مقيد (مثل بعض الأساطير التي تروح لغاية سياسية معينة، من أجلاء إعلاء مكانة جنس معين، أو تعزيز وضع سلطة حاكمة)، ما دامت تؤدي وظيفتها في الإحاطة بظروف هذا الواقع وتوضيحها.

ينطبق هذا على منهج كيرمود في تناول موضوع "الخيال والواقع"، كما ينطبق على الاتجاهات العديدة المتنافسة في مرحلة ما بعد البنيوية، والتي تعني برد فعل المتلقي واستجابته reader-response، أو نظرية التأويل التي تعلي من شأن المعنى المتعدد الوجوه -أي "النص" المتعدد- وتجعله أساس القيمة

الجمالية. الشئ المشترك الذي يجمع كل تلك النظريات والاتجاهات هو الاعتقاد بأن الاعتماد على "الواقع" في تفسير النص الأدبي خطر كبير في ذاته، لأنه يفرض عليه ما لا يجوز من قيود "الواقع" الضيقة؛ ومن ثم فلا يتبقى أمامنا إلا أن نتفتح "النصوص" لكافة المعاني المتعددة والدلالات المحتملة، حتى يستطيع النقد أن يتحدى هذه القيود ويفض مغاليق الواقع. وأفضل من عبروا عن هذا المنهج تعبيراً مقتعاً رونالد بارت في كتابه *S/Z* (1975) الذي يبين بدقة ما يمكن أن يصل إليه التفسير النقدي حين يتحرر من الضوابط والمعايير التقليدية الضيقة التي تحكم القراءة النقدية. وكذلك تعبر عنه كتابات "التفكيكيين الأمريكيين" من أمثال جيفري هارتمان Geoffrey Hartman ، الذين اعتبروا الحد الفاصل بين النص "الإبداعي" *creative* والنص "النقدي" *critical* - في أفضل الأحوال - نتاج اعتبارات مدرسية، أو هو محاولة لإجهاض أي صيغة تفسيرية تتحدى هذا التقسيم المحافظ وتخطر بعبور الحد الفاصل بين مملكة النص "الإبداعي" ومملكة النص "النقدي" (Hartman, 1980) ومن ثم لا يبقى من سبيل أمام النقد إلا بانتهاج منهج راديكالي يطرح جانباً كل الفروق الرسمية المتواضع عليها بين المعنى وبين الحقيقة أو الواقع، بين النص والتفسير، بين "الأدب" و"النقد"، أو - كما يرى كيرمود - بين أعمال الخيال الروائية، ومنهاج البحث المختلفة (المتخيلة أيضاً) التي تحاول تقعيد عمليات السرد الروائي في إطار نقدي نظري.

الحقيقة والنقد

كان توجه سبينوزا عكس ما يطرحه النقد في الوقت الراهن. لقد رأى الخطأ كل الخطأ والفوضى كل الفوضى في "تلبيس" *accomanodating* دواعي العقل والمنطق مع مسائل الإيمان، أو تسخير متطلبات البحث النقدي

العقلاني للمعنى الذي ينبغي أن ينصرف إليه النص المفسر، حسبما يمليه عُرف نقدي سائد في أوساط المفسرين محافظين وغير محافظين. وهو في هذا الصدد يختلف اختلافاً بيناً مع نقاد من أمثال كيرمود وأوا أن الفرق الوحيد الخطير بين الإيمان والعقل هو الفرق بين قراءة نقدية "منغلقة أو موجهة closed" وأخرى "منفتحة أو متحررة open"، أو هو الفرق في درجات حرية التنقل بين خيارات التأويل المتاحة: بدءاً من التسليم الأعمى بظاهر النص، وانتهاءً إلى تحليل التأويل في آفاق الهرطقة.

ولا خطر في أن تصل الاختلافات بين التوجهين إلى أبعد آفاق التطرف؛ لأنها كانت، وما زالت، جزءاً لا يتجزأ من إطار القيم والعقائد المشاعة، ومن صميم الحوار الدائر الذي يمهّد الطريق لنظرية تأويل هادفة. ولقد رأى سبينوزا أن الحقيقة الحقة هي التي تقف في وجه محاولات التأويل المصطنعة التي تسلط على شكل النصوص، أو النصوص ذات الصبغة الخلافية، فهماً عسرياً، وتضفي عليها رؤية ليست منها في شيء. إذ من شأن هذا الإجراء أن يفتح الباب لكل من هب ودب من المفسرين على اختلاف مشاربهم، بتفسيراتهم التي لا تخلو من تعصب وهوى، إما نتيجة لتواطؤهم السلبي مع مواضع وقيم سائدة، وإما بدافع الحماسة للخروج عليها حفاظاً على هيبة أكاديمية مزيفة. وفي كلتا الحالتين تضيع مصداقية البحث النقدي الذي لا يطمئن إلى رؤية معرفية معينة فيما أشرنا إليه "بدائرة التأويل"⁽²²⁾، أو الذي لا يستند إلى "معارف مسبقة" لدى القراء تشوش فهمهم وإدراكهم لدعوى الحقيقة التوراتية أو عقائد السلف أياً كانت.

وعندئذ تصبح القراءة نشاطاً نقدياً حقيقياً، واشتباكاً فعالاً مع معاني

(22) انظر ما ذكرناه في الهامش رقم (6) من هذا الفصل عن دائرة التأويل .

الكتاب المقدس، حيث تتعامل معها لا بوصفها رموزاً لحقيقة الرب المنزلّة، بل باعتبارها إشارات غير معصومة، صيغت في حدود الإدراك الإنساني وفي إطار ظروف تاريخية معينة. وفي كل الأحوال لا يمكن أن يقتصر النقد - كما كان الحال عند أتباع موسى بن ميمون والمفسرين الأكثر سلفية - على "التوفيق" بين العقل والشرعية، عن طريق تسخير العقل لخدمة متطلبات الشرعية، والتجاوز عن المنعطفات المبتكرة في القراءة حتى نجنب العقل الصراع مع هذه المتطلبات الدينية ذاتها. هذا التوجه نحو إخضاع العقل لخدمة الوحي هو الذي شن عليه سبينوزا حرباً شعواء في كتابه رسالة في اللاهوت والسياسة المشار إليه في بداية هذا الفصل، (انظر التفاصيل في : Strauss, 1965).

ويكفي في هذا المقام أن نشير إلى أن سبينوزا يرفض القيود والحدود الموضوعية على العقل النقدي؛ وأنه مستعد للتسليم بدعوى الحقيقة الدينية إذا اقتضت فقط على مسائل الإيمان (تميّزاً لها عن مسائل البحث العقلاني المنطوق)؛ وأنه لا يرتاح مطلقاً للمفسرين المراوغين الذي يحاولون بدهاء الجمع بين مختلف صيغ المعرفة تجنباً للعقل أن يصطدم بمسائل الإيمان : فتراهم ينكصون من الدلالة الحرفية للنص المقدس، ويطرحون تفسيراتهم الأخاذة المخادعة ("تحريفاتهم" المجازية والوعظية عن المعنى الحرفي الواضح). ويرى أن مهمة العقل أن يطرح تساؤلات عن النص المقدس، حتى لو كانت هذه التساؤلات تنصب على دعوى الحقيقة التوارثية نفسها التي لا ينبغي أن تحد من نشاط التفكير العقلاني.

ويرى سبينوزا أن هذه التساؤلات تمتد لتشمل مسائل هي من صميم فقه اللغة المقارن، ونقد النص وتحقيقه، والتاريخ السياسي، وما يطلق عليه هذه الأيام علم الاجتماع العقائدي sociology of belief. وتتطلب أيضاً اهتماماً

هائلاً بموضوعات تتصل بمجال شعرية السرد narrative poetics أو الشعرية السردية؛ لأن هذا الفن يستطيع أن يعين على فهم مشكل النصوص المقدسة، وبخاصة حين تلبس "الحقيقة" أثواب المجاز وتتحدى بمظاهر الخيال. ولن يستطيع هذا الفن إزالة اللبس وتحقيق الفهم، إلا بمراعاة الفرق بين المعنى والحقيقة، أو بين ما يمكن أن يستخلصه تفسير النص من معنى محدد ومفهوم، وما يمكن أن يطمئن إليه التفسير العقلاني من أفكار معقولة".

ومن ثم يرفض سبينوزا تمام الرفض المنهج السائد الذي يفسر النص جميعاً على مستوى واحد لا ينتج عنه إلا نثره في صورة أخرى من السرد الروائي أو القصصي الذي يغص هو الآخر بدعاوى الحقيقة. ومن أجل هذا كله كان هجومه على أتباع موسى بن ميمون وغيرهم من غلاة منهج التأويل. وهكذا نعود إلى ما سبق أن ذكرناه منذ قليل من أن الحقيقة الحقة هي التي يتمخض عنها الحوار الدائر بين التفسيرات والقراءات المختلفة؛ حوار يمهّد الطريق لنظرية تأويل تتصدى لكل محاولات الانغلاق أو الانفلات في تفسير النص.

ثمة مأخذ ثلاثة أساسية يأخذها سبينوزا على ذلك المنهج التلفيقي السائد في تفسير النص الديني :

أولاً : أنه لا يدع مجالاً لنقد النصوص التوراتية، إذ يعتبر النقد عملية مختلفة، عملية أكثر من مجرد إطلاق العنان لقراءات جديدة بارعة، غير أنها لا تمس أبداً قضايا أساسية كالمصادقية والحقيقة.

ثانياً : أنه يضع المفسر فوق المساءلة والحساب، ما دام تفسيره قادراً على أن يدعي الوصول إلى "حقيقة" لا يدركها إلا أولو الألباب (أصحاب المهارة في التأويل) ممن يقفون على المعنى الحق للكلام المقدس الذي لا ينكشف ولا يتيسر لأفهام كل البشر.

ثالثاً : ونتيجة لما سبق : أنه في غمرة غياب البصر الناقد المستتير في الظروف التوقيفية التاريخية لمختلف أشكال التفسير - يعمل هذا المنهج على طمس الإدراك والفهم بحالة من التخدير تتوارى فيها التفسيرات وراء أقنعة سلطة مزيفة.

وهذا هو السبب الذي طبع مبحث سبينوزا النقدي في موضوع الوحي (أي هجومه على فكرة أن الكتاب المقدس مصدر الدلالة الربانية ومنبع الحقيقة الإلهية) بطابع الشك في المعجزات، والنبوءة، والخوارق، وغيرها من الحيل التي تشبع غرائز العامة. "إن الظواهر التي تحيط بها أفهامنا ومداركنا هي وحدها التي تستحق النسبة إلى الله [عز وجل] وأن ترد إلى مشيئته [سبحانه]، أكثر من تلك الظواهر التي لا نعقلها، رغم أنها تأسر الخيال وتستحوذ على إعجاب الرجال" (Spinoza, [1670] 1884a, vol.1 p.86). ويستتبع ذلك أن الإيمان بالمعجزات، والنبوءات، وأمثالها من الظواهر الخارقة للعادة - في هذا المنهج التفسيري الغالب - يمكن أن يقوي نفوذه، أو يزداد استعصاؤه على النقد، إذ يلغي قدرات العقل على التمييز عن طريق إخضاعه لمتطلبات الحقيقة الدينية المنزلة.

ولعل استعراض آراء سبينوزا يساعد على توضيح الخطأ الذي وقع فيه أتباع ما بعد الحداثة على اختلاف المجالات ومدارس التفكير السائدة الآن، وانقلابهم على قيم "التنوير Enlightenment" لقد فشلوا فشلاً ذريعاً في التمييز بين نوعين أو نسقين مختلفين من دعوى الحقيقة:

أحدهما : أن تصور "الحقيقة" قد يكون من خلال المعنى التقليدي (الأفلاطوني أو المسيحي) باعتبارها من مكنونات الوحي التي يقتصر إدراكها وفهمها على الصفوة من أولي الألباب والبصائر. وأشد ما يحذر منه سبينوزا في هذا الصدد - الاعتماد الزائد على شهادات تدلي بها السياقات السردية التوراتية

(وكذلك أمثال الإنجيل parables ذات المغزى الأخلاقي) التي تغرق الحقيقة في لغة رمزية شديدة الإلغاز والغموض، ولا تدع مجالاً للفهم المنطقي (على حين يرى كيرمود - عكس ذلك - أن تلك السياقات ذاتها تمثل أكبر تحدٍ للتفسير، حيث تتولد أشد الصيغ التفسيرية الشارحة مراوغة وإفادة). ولهذا السبب رأى سبينوزا ارتباطاً حميماً بين الإيمان بالسياق التوراتي الحق الذي يقص ما يوحى به بصدق، والاعتقاد بالمعجزات والنبوءات وغيرها من الخوارق التي لا تجري على سنن القانون الطبيعي أو أحكام العقل على السواء. أو بعبارة أخرى حذر من عدم القدرة على تمييز الأفكار الحقّة من المزاعم الباطلة المتخيلة، وإلا سيتمخض عن ذلك كل صنوف الخرافات والأباطيل. وإذا كانت هناك فترات عصيبة من الفوضى الاجتماعية، والمخاطر التي هددت كيان اليهود وهويتهم، حيث فرضت على أنبياء العهد القديم أن يوظفوا هذه العقائد الشعبية والمزاعم الخرافية من أجل فرض النظام واحترام الشريعة؛ فإن ذلك كان لظروف تاريخية طارئة ولضرورة استراتيجية عاجلة، ولم يكن نموذجاً مستقراً واجب الاحتذاء لدى مجتمعات وجماعات ثقافية لاحقة.

الآخر : يتمثل في الفهم المناسب، وأولى خطواته "أن نميز ونعزل الفكرة الصادقة من المدركات الحسية الأخرى، وألا يخلط عقلنا الأفكار الصادقة بالصور الخيالية، الباطلة، والمشكوك فيها" (Spinoza [1677] vol, 2 p.18) ثم تترتب على هذا المبدأ خطوة أخرى هي أنه يجب ألا نخلط بين المعرفة المتحصلة مما يقدمه السرد القصصي مباشرة دون تمحيص، وبين تلك التي توصلنا إليها بالبحث العقلي والتمحيص النقدي فيما يحمله هذا السرد القصصي ذاته من قيم. ومن ثم يمكن القول إن فلسفة سبينوزا في كل خطواتها هي عكس مشروع متشككي ما بعد الحداثيّة (ومنهم كيرمود بدرجة أقل) الذين ألقوا بأنفسهم في متاهات التأويل ولم يعرفوا المخرج منها. وكان بيير ماشيري P.

Machrey يعني سبينوزا تحديداً حين تناول هذه النقطة للرد على النقاد الذين لم يميزوا بين السرد القصصي والخطاب النقدي، فيقول:

ليس التخيل المبتكر **fiction** ⁽²³⁾ بأصدق من التوهم **illusion** ⁽²⁴⁾؛ كما أنه بالتأكيد أعجز من أن يحل محل المعرفة. بيد أنه قادر على تحريك الخيال، عن طريق اختراق حدوده القاصرة، وتحويل صلتنا به إلى أيديولوجية ... التخيل المبتكر يخادعنا لأنه منتحل، ولكنه ليس خداعاً لمجرد الخداع، إذ يرمي إلى ما هو أعمق، كي يعرّيه، ويساعدنا على الخلاص منه. (Macherey, 1978, p.64)

وإذن من الخطأ، بل من تعمد سوء الفهم، أن ننظر إلى سبينوزا على أنه أحد المفكرين الذين لا يعبأون مطلقاً بقضايا نظرية المعرفة المتصلة بالحقيقة ونقيضها في مجال تفسير النص وفهم سياقه القصصي. كلا، إنه لا يتخذ هذا الموقف إلا في حالة الخلط بين مزاعم الحقيقة الواهية، واستحواذها على سياق النص بأشكال مختلفة من النبوءات والمعجزات، وغيرها من الخوارق، وبين عقائد الإيمان الصحيحة. بل يرى أنه ينبغي أن نتجنب تعسف تأويلات أتباع

(23) التخيل المبتكر هو ما يبتكره المؤلف نفسه ويضيفه إلى العمل الأدبي أو الفني من شحطات خياله المحض دون محاكاة لواقع، أو تقليد لأحداث مألوفة. وذلك مثل المواقف الأسطورية والأعمال الخارقة في القصة والسرد أو النثر الفني بصفة عامة، والشعر وغيرها من أشكال الإبداع.

(24) التوهم هو الانطباع الذي يخلفه أو يخلقه مؤلف العمل الأدبي أو الفني لدى المتلقي، وذلك من أجل الوصول إلى حالة تؤدي إلى أن يتوهم أن ما يتلقاه هو تقرير للواقع، وأن يمزق بإرادته غلالة التكذيب التي تعتريه كما يقول كوليردج. والتوهم فعل مشترك بين المؤلف والمتلقي، قد يستغله المؤلف أيضاً لتبديد حالة التوهم عند المتلقي من أجل هدف معين، كما في بعض أشكال الخطاب الروائي للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وبعض المسرحيات الحديثة.

موسى بن ميمون للتوفيق بين الإيمان والعقل، وأن نبني قدراً من الخيال في تأويل مشكل النصوص التي تخرج على السياق المنطقي والحقيقة، وتستعصي على التفسير المستتير. وحتى في مشكل النصوص، يحث سبينوزا المفسرين على ألا يسرفوا في تحميلها ما لا تحتل من التأويلات الغنوصية والرمزية والصوفية التي تتأبى على التحليل المنطقي، بل عليهم أن يبحثوا عن سياقاتها الاجتماعية والتاريخية التي اختضنتها وصبغت بتلك الصبغة.

أما سبب ذلك **الخلط** فهو الاعتقاد السائد لدى أتباع ما بعد البنيوية وما بعد الحداثية وغيرها من الاتجاهات المشابهة (التي تصدت للتتوير anti Enlightenment) بأن أيّ طَرَح عن "الحقيقة" مهما كان سياقها الثقافي والمعرفي لا بد أن ينطوى على تحيز خفي تجاه مبدأ معين أو قيمة ما، تحيز ينهض على خلفية معرفية غائمة غنوصية "ميتافيزيقية". وقد ازداد **الخلط** -إلى حد ما- بسبب القراءة المخلة والفهم المسطح لما قاله جاك دريدا Jacques Derrida عن "نزعة مركزية اللوجوس Logocentrism" أو ما يسمى "ميتافيزيقيا الحضور metaphysics of presence" ⁽²⁵⁾ التي سيطرت على

(25) يجدر بنا أن نتوقف عند هذه المصطلحات التي شاعت لدى أنصار التفكيك، ومن بينهم، بل على رأسهم المفكر الفرنسي الجزائري الأصل دريدا التي تتميز أعماله ببعض الصعوبة في القراءة، أما ترجمة بعض أعماله إلى العربية فانتسبت بكثير من الصعوبة في المتابعة. وسوف أحاول إجمال الحديث عن هذه المصطلحات في سياق تلخيص لما طرحه دريدا في هذا الصدد.

لوجوس Logos لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تعبر عن فكرة كامنة، ويستخدم في الفلسفة -اصطلاحاً- للإشارة إلى الحقيقة truth أو العقل reason، من حيث هو مبدأ الوجود؛ وفي المسيحية يشير إلى كلمة الرب من حيث هي مبدأ كل شيء. وقد استخدم دريدا وغيره من مفسري التفكيك، مصطلح "نزعة مركزية اللوجوس" ليشير إلى تلك الرغبة في إيجاد مركز أو أصل ثابت لكل المعاني والمبادئ، وهي النزعة التي تحكمت في فكر الغرب

الفكر العربي، وهي مصطلحات شاعت لتدل على "تعاقب قهري repressive regime" (26) لبعض التصورات البالية عن اللغة، والحقيقة، والواقع، التي

وفلسفته منذ أفلاطون، أو كما قال تيري إيجلتون Eagleton: "منذ أفلاطون حتى حلف شمال الأطلنطي From Plato to NATO". ودعا دريدا إلى الخروج عن هذه "المركزية"، وتدمير مبدأ الأصل الثابت الواحد، الذي يحاول تجاهل أو كبت الانقسام والاختلاف في الكلمة الواحدة، لصالح بنية مركزية منغلقة على نفسها، أو لتكريس فلسفة "الحضور الميتافيزيقي metaphysic presence" وما يقترن به من مفهوم الغائبة والعلية والمبدأ المكتفي بذاته (الرب، الحقيقة، الإنسان). ومن أكثر الظواهر وضوحاً في "نزعة مركزية اللوجوس" "نزعة مركزية الكلمة المنطوقة phonocentrism" التي تقدم لغة "الحديث speech" على لغة "الكتابة writing"؛ لأن الحديث بحضور المتكلم ضماناً مؤكدة لتمام الوجود وكمال المعنى. وهكذا يشجع دريدا على نبذ هذه النزعة المركزية للكلام، والتخلي عن تركيز الهيمنة في جانب الكلام المسموع أو المنطوق، على حساب العلامات والنقوش المرئية أو الكلام المكتوب. وأخذ يدعو إلى منهج يكشف عن القيم الخلفية التي تتضمنها عناصر الكتابة في كتابة المهم دراسة الكتابة *De la grammatologie* (1967). وضرب مثلاً على هذا "الاختلاف" بالكلمة الفرنسية *différance*، التي صارت مصطلحاً يشير إلى الطبيعة المنقسمة للعلاقة المرئية أو حرف (a) التي لا نسمعها في النطق فنحسب المعنى هو *différance* أي "الاختلاف" من الفعل *différer* وهو مفهوم مكاني، ونراها مكتوبة فنعرف أن المعنى هو "الإرجاء" من الفعل ذاته وهو مفهوم زمني. والمعنى الذي يقوم على مركزية الصوت أو الكلام المنطوق يتجاهل عنصر "الإرجاء *différance*"، ويلج فقط على عنصر "الاختلاف *différance*" للكلمة المنطوقة لأنها مقرونة بحضور المتكلم نفسه. ولكنه يرى أن "الكتابة" قرين الاختلاف، والحديث مقرون بحضور متوهم؛ ومن ثم يمكن الزعم بأن "الحديث" يعتمد في الحقيقة على "كتابة" مسبقة أي على نظام من الاختلافات يولد المعاني في اللغة.

(26) هو التفاعل بين "الكتابة" و"الكلام"؛ إذ يختص الكلام بمرتبة الحضور الكامل والأسمي، في مقابل المرتبة الأدنى التي تحتلها الكتابة، لأن ماديتها تهدد بتعكير نقاء الكلام. ولقد دعمت الفلسفة الغربية هذا "التعاقب القهري" للحفاظ على "الحضور الميتافيزيقي" الذي مر شرحه في

يمكن الآن "تفكيكها" تفكيكاً نهائياً عن طريق فضح ما تنطوي عليه من بلاغة لفظية وخطابية (Derrida, 1976) والحق أن هذا الصنيع هو استخفاف بفكر الرجل لا يخفى على من قرأ كتابه غير معتمد على شعارات منتزعة من سياقاتها. والحق أيضاً أن دريدا على صواب إذ يصر على أمرين : الأول أن معايير الصدق والقراءة الصحيحة جزء لا يتجزأ من عملية التفكيك؛ والثاني أن أي محاولة للتفلت من "مركزية اللوجوس" المذكورة - أو بعبارة أخرى القفز خارجها "بكلتا القدمين" - هو شكل آخر من ذلك التفكير الميتافيزيقي المقلوب، ولا مفر من سقوطها في حمأة الاحتمالات والفروض الشديدة السذاجة التي تسبق مرحلة النقد (Derrida, 1981).

واللافت للنظر في كتابات دريدا تلك الصرامة النقدية التي يحلل ويستخلص بها عناصر المقاومة في النص - أي الثنائيات أو الازدواجيات المتقابلة وغير الثابتة *unstable binary oppositions*⁽²⁷⁾ التي تجنح إلى

الهامش السابق. بيد أنه من السهل نقض هذا التعاقب وتفكيكه كما يعتقد دريدا، عن طريق فضح الحيل البلاغية والخطابية التي ترصع لغة "الكلام" ولكنها تغطي على أهمية الموضوع وسلامة الحجة في آن واحد. وعندئذ ندرك أن كلاً من الكتابة والكلام يشتركان في ملامح كتابية، فهما معاً عمليتان دالتان تفتقران إلى الحضور، ويكتمل نقض هذا "التعاقب القهري" عندما نضيف الآن أن الكلام نوع من أنواع الكتابة. وهذا النقض هو المرحلة الأولى من التفكيك عند دريدا.

(27) إذا كان "الاختلاف *Différance*" - الذي سبق شرحه في الهامش رقم (25) - هو الأساس الذي ارتكز عليه دريدا في قراءة النص الأدبي، فإن لهذا الاختلاف سمتين : الأولى - أنه يقوم على اختلاف الدوال (أي العلامات أو الرموز، أو الكلمات) التي مثل لها بكلمتي *différance* و *différence* ، ومن ثم يختلف المدلول (أي المعنى) . وقد تفرع عن ذلك المثال -الأصل في نظرية دريدا- تقديمه لغة الكتابة على لغة الحديث، أو المكتوب على المنطوق ، كما رأينا.

نقض المفهوم الكلاسيكي المختزل للحقيقة في المسيحية والأفلاطونية على حد سواء. وللوصول إلى ذلك يشدد دريدا على أن تؤخذ في الاعتبار أنواع أخرى من دعاوى الحقيقة تنظم وتضبط القراءة النقدية للنصوص، ولا يستغنى عنها أي مشروع نقدي هدفه أن يهتك أستار النص وأن يعرضه للمساءلة. وإذا لم نعمل، فإن البديل - كما رأينا - هو الانقطاع أو الانفصام الجذري بين قضايا المعنى ومسائل الحقيقة، الذي يحول النقد إلى ضرب من التأملات حول أسرار النص الغيبية، ويظل - برغم ذلك - متمسكاً بشكوك ما بعد الحداثية، أو النزعة الشكية التي أعلنت معارضتها لكل أشكال الانتماء المذهبي السلفي، المولعة بالأسرار الغيبية في تأويل مُشكل النصوص.

الثانية - أن "الاختلاف" يتخذ عادة شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة كالخير والشر، والطبيعة والحضارة، والأحمر والأخضر.. الخ. والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة "تقليدية"، وليست "منطقية" (كالعلاقة مثلاً بين "الأحمر" في إشارة المرور الذي يعني "التوقف"، و"الأخضر" الذي يعني "التحرك")؛ وذلك لأنها استقرت بواسطة نظام محلي في التمييز بين الأشياء.

وهذا "الاختلاف" - الذي يجعل لهذه العلامات أو الرموز أو الكلمات أو الدوال معنى طبقاً لتحليل دريدا - هو نفسه الذي يحول بينها وبين أن يكون لها معنى محدد، فضلاً عن أن يكون لها معنى قاطع. ومن ناحية أخرى تختلف تلك العلامات ... بحسب السياق الذي ترد فيه، ولكنها تظل تشي - في كل سياق جديد - بقرائن من "سياقات" أخرى وردت فيها من قبل. وهكذا تتراكم ألوان من "الاختلاف" وتتضاعف أو تتداخل في علاقات الدوال بالمدلولات، ويزداد النص الأدبي - نتيجة لذلك - غموضاً وتركيباً.

ويترتب على ذلك أن المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحداً، أو محدداً، أو واضحاً، حيث تعرض لنوع من "التخالف" لا "التوافق"، و"التفكيك" لا "التجميع". لكن يبقى أن مصطلح "التفكيك" عند دريدا لا يعني "الهدم" وإنما يعني إعادة البناء، أو التحليل النقدي عن طريق البحث عن تلك العناصر المتناقضة مع بعضها داخل النص الأدبي من ناحية، والمتناقضة مع العناصر الخارجية من ناحية أخرى، ولكنها في كل الأحوال تتم - في الظاهر - عن وحدة النص وتماسكه.

ولهذا السبب يصر دريدا -إصراراً متزايداً في كتاباته الأخيرة- على أن التفكيك لا يعني التخلي عن قواعد الحوار الفلسفي "الجاد" (Derrida, 1989). وتتمثل هذه القواعد في الصرامة الجدلية، والإخلاص للنص موضع النقد، والإصرار على كبح جماح الأهواء الشخصية، التي تمنع المرء من رؤية التفاصيل المشكلة التي تسد طريق التفسير من بدايته. وباختصار يستمد التفكيك جماع قوته النقدية من وسائله التي يستخدمها في تحري بعض أنواع دعاوى الحقيقة الموهومة في الأسرار الغيبية، على حين يظل محتفظاً بأرقى معايير الصرامة الجدلية، ومراعياً لمقتضيات القراءة المنغلقة للنص في آن واحد. وإذا كان كثير من الخصوم قد أغفلوا هذه المرونة التي تميز التفكيك عند دريدا، فإن كثيراً من أنصاره قد بالغوا في استخدام هذه الرخصة لاستبعاد كافة مظاهر الحقيقة والصدق والعقل.

وربما كان بول دي مان Paul de Man أفضل من رد على هؤلاء الذي أسأوا فهم القراءة التفكيكية، من زاوية أنها لا تفسح المجال لأي مسائل معرفية، أو تقييم اعتباراً لقيم الحقيقة والزيف. إن القراءة -كما يقول- تعتمد : على كيف "يدرك" المرء العلاقة بين الحقيقية والفهم. إن الفهم ليس صيغة من "حقيقة" كونية واحدة توجد باعتبارها جوهرًا، وطبيعة مجردة. حقيقة النص حدث تجريبي واقعي محسوس أكثر من كونها شيئاً مجرداً. والذي يقرب القراءة أو يبعدها من الواقع، هو ببساطة قابليتها للتحقيق، بل ضرورة تحققها وحدوثها، بغض النظر عن رغبة القارئ والمؤلف... وبتعبير آخر يعتمد الفهم على صرامة القراءة باعتبارها مساءلة ومحاجة مع النص. أجل، القراءة مساءلة ومُحاجة (وهي بالضرورة غير الجدل والمناظرة)؛ لأنها يجب أن تتصدى أساساً لكل ما يود المرء حدوثه في سبيل ما يجب أن يحدث : أي أن الفهم حدث معرفي (إستمولوجي) يسبق كونه قيمة أخلاقية أو جمالية. ولا يعني هذا إمكان وجود قراءة حقيقية، بل يعني أنه لا يمكن أصلاً تصور قراءة من غير أن تقترن بها مسألة الحقيقة أو الزيف منذ بدايتها.

(de Man, 1978, p. xi)

وتجدر الإشارة إلى أن سبينوزا لا يطرح هذه الأسئلة فحسب، ولكنه يطرحها بصورة ملحة وحادة، تخلو حتى الآن من الثغرات الموجودة في الخطاب النقدي المعني بالقيم البلاغية الجمالية. وهذا أوضح ما يكون في تناوله للخطاب الروائي بوصفه صيغة محددة للمعرفة، صيغة تتوسط المسافة -إن صح التعبير- بين الحقيقة والزيف، حيث يحمل في طياته "لا حقائق untruths" تظل هكذا في حالة "اللاحقائق" دون تجاوزها إلى حالة الأفكار الحققة. وهذا الجانب من تفكير سبينوزا هو بالتحديد الذي دفع بعض الفلاسفة من أمثال ماشيري إلى طرح منطلق جديد "للممارسة النظرية" الماركسية، منطلق يحترم الخصوصية النسبية التي تتمتع بها المستويات والأشكال المختلفة للنتاج الثقافي، ويتجنب، في الوقت نفسه، خطأ الانتقاص من خطرها أو التعالي عليها، كما في كثير من أشكال النتاج الثقافي للوعي الأيديولوجي المزيف" (Macherey, 1978). إن أخطر ما في الأمر هو الإلحاح على أن مسائل الحقيقة والزيف ينبغي ألا تطمسها التأويلات الغائمة الغارقة في التفسيرات الجمالية والأيديولوجية، وتستبعدا إلى غير رجعة.

وتلتقي رؤية ماشيري لهذه المسائل مع رؤية دي مان في عدة نقاط حاسمة. فكلاهما يرى أن من الخطأ بل من الخطأ إعفاء الأدب من كافة معايير النقد العقلانية والمنطقية (أو من قيم الحقيقة والزيف). وكلاهما يعتقد هذا الرأي الشديد التعارض مع فلسفة الفن المثالية (أو الميتافيزيقية) التي ترى أن أسمى ما في التجربة الفنية يدور في فلك بعض القيم الجمالية الذاتية مثل "الشكل العضوي organic form" (28) والقصيدة باعتبارها "أيقونة لفظية verbal icon" و"عالماً

(28) هو مفهوم يشبه العمل الأدبي بالكائن الحي الذي ينمو بذاته نمواً طبيعياً. وقد ظهر في النقد الأدبي بألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر، وتلقاه الشاعر والناقد الإنجليزي

متماسك القوام "concrete universe" وهلم جرأً. وهي فلسفة تتخذ -كما ترى- هذه القيم تكأة لتجنب مناقشة العوامل الاجتماعية والمادية التي صاحبت العمل الأدبي. وأخيراً يسوي كلاهما سودي مان بدرجة أكبر - النقد المهوّم الغارق في الجماليات بذلك الذي يتجاهل الاختلاف الأنطولوجي (الموجود بذاته) بين اللغة بوصفها عالماً من الأبنية الأدبية الدالة التي يتعذر اختزالها إلى نسق من الظواهر البديهية- وبين الواقع الذي يتجلى للحواس مباشرة دونما وسيط لغوي ينقله إلينا. إن الجمع العشوائي بين عالم اللغة وعالم الواقع سوف يسفر عن استبعاد ما يحتمل أن تقدمه اللغة نفسها - أو اللغة بوصفها مركز قوة متغيراً أو وعاء فضفاضاً للعلاقات المنطقية والنحوية والبلاغية- من وسائل تصد وتمنع الآثار اللانقدية الضارة المخادعة، والناجمة عن إدراك الواقع إدراكاً حسيّاً.

وفي هذا المقام يجدر الاستشهاد بفقرة من كتاب *Reading Capital* (1970) لألتوسير Althusser وباليبار Balibar ، تتفق مع الخطوات التي قدمتها لعرض هذه القضية حتى الآن. إنهما يعدان سبينوزا أول مفكر :

يثير مشكلة القراءة *reading*، ومن ثم مشكلة الكتابة *writing* ...
وأول مفكر يطرح رؤيته أو نظريته عن الماضي والتاريخ وفلسفته القائلة
بغموض الحاضر أو حجاب المعاصرة . ومعه استطاع الإنسان، للمرة

الرومانسي صمويل تيلور كوليردج (1772 - 1834) ليفسر في ضوءه العملية الإبداعية في الشعر على أساس نفسي وجمالي بعيد عن القواعد الكلاسيكية التي وصفها بالآلية البحتة.
أما "النقاد الجدد" في أمريكا فقد استندوا إلى هذا المفهوم في تقريرهم أن وحدة العمل الأدبي ناتجة عن مجموع أجزائه ومكوناته المختلفة، التي يستحيل فصلها أو بحثها منفردة، وأن الشكل والمضمون فيه كيان واحد تربطه وحدة عضوية. ونزعاً الوحدة العضوية *organicism* في "النقد الجديد" ترفض كما هو متوقع القواعد الكلاسيكية للعمل الأدبي، وتعادي تقسيمات الأدب إلى أجناس، وتتصدى للممارسات النقدية التي تصرف همها إلى إعادة نشر العمل الأدبي، بطريقة تحليلية تصفها بأنها اتجاه تجريدي هدام.

الأولى، أن يجمع بين جوهر القراءة وجوهر التاريخ في نظرية واحدة
تراعي الاختلاف بين المتخيل والحقيقي. (ص16)

وقد ذهبنا إلى أن ماركس استطاع، على أساس تصنيف سبينوزا [للتاريخ
والحاضر، القراءة والكتابة، المتخيل والحقيقي] أن يحقق أكبر إنجاز على
مستوى النظرية، حينما ميز بين العلم والأيدولوجية، تمييزاً تجنب خطأ التهوين
من شأن جانب على حساب آخر، وحافظت النظرية في الوقت ذاته على تنوع
الخطاب النقدي بتنوع مستويات النتاج الثقافي وأشكاله. وخلصا إلى أن التوصل
إلى هذه النتيجة ما كان ليتم إلا عن طريق "تبديد الأسطورة الدينية للقراءة":
أي التصدي لصيغ التأويل التي سعت إلى إثبات حقيقة النص من خلال
تفسيرات غنوصية غارقة في الرموز والمجازات، التي لا يستطيع القارئ فهمها
إلا بواسطة وحي إلهي أو معرفة ظنية مسبقة أو غيرها من مقومات التمييز لدى
أناس دون أناس . ومن أجل ذلك كله تمسكت بما قدمته من أن سبينوزا نسيج
وحده في تراث الفكر التأويلي الذي بدأ مع محاولة "التوفيق" بين نصوص العهد
القديم والعهد الجديد، وانتهى إلى تنويعاته الحداثية (التأويلية، وما بعد البنيوية)
التي مازالت تحمل طوابع ذلك الماضي السحيق.

ومن ثم كانت الصلة التي عقدها التوسير وبالليبار بين نظرية سبينوزا
في اللغة (أو الكتابة والقراءة)، وما قدمه من إسهام بارز للفكر الماركسي حول
طبيعة المعارف التاريخية وصيغها. ويمكن تلخيص هذه الصلة في ثلاثة محاور
تشكل نظريته : (1) أن فهمنا للأحداث التاريخية متحيز ومحكوم بعنصر
الزمن، أي أنه يفتقد المبادئ والأفكار السليمة [الحقائق]. (2) أن ذلك ينسحب
أيضا على أي معرفة نتوصل إليها عن طريق اللغة؛ لأن علامات اللغة -
مكتوبة أو منطوقة- تخضع لكل ضروب المصادفات والعلاقات العشوائية؛ ومن
ثم تفقد مصداقيتها على محك العقل والمنطق. (3) أن المنهج الذي يسلكه الذهن

في خضم هذه السلبيات هو البحث عن العوامل التاريخية -عارضة أو لغوية - التي أدت إليها، ومن ثم تحقيق نوع من التنظيم المنطقي يحول الفهم "السلبى" إلى فهم "إيجابى". وعندئذ سوف نجد أن مسائل الكتابة والقراءة تكتسب بعداً خاصاً في فكر سبينوزا، فضلاً عما يطرحه بشأن المقولات المتخيلة أو "المنتحلة"، التي تقع في المرتبة الثالثة من درجات المعرفة، أو تحتل منطقة وسطاً بين الحقيقة والزيف، والتي لا يمكن أن تحمل قيمة غير معرفية، أو قيمة "جمالية" خالصة.

من شأن التخيّل المبتكر fiction -إذن- أن يشبع المادة الحسية التجريبية تفكيراً وتشريحاً وغربة، وأن يبذل جهامتها، وأن يروح عن الذهن الصارم ويروي تعطشه إلى "المبادئ والأفكار السليمة" [الحقائق]. وأهم نقطة هنا أن سبينوزا يصر -كما فعل ألتوسير وماشيري- على معاملة ما يتوصل إليه التخيّل المبتكر من معارف معاملة القوالب والصيغ المعرفية التقليدية؛ صحيح أنها قد تكون معارف متحيزة أو "مشوهة"، ولكن دورها خطير في عملية الوصول إلى المبادئ والأفكار والحقائق.

الخطاب الروائى والخطاب الدينى

قضية نقدية متجددة

تثير قضية رواية سلمان رشدي الآيات الشيطانية (1988) عدداً من المسائل الوثيقة الصلة بالصدق الروائى، أو الحقيقة الروائية المتخيلة، ووضع النصوص الأدبية في علاقتها ببعض أشكال السلطة الدينية والسياسية. لقد تحلّى سلمان رشدي بالشجاعة، مثله في ذلك مثل سبينوزا، ووقف في وجه المد

الأصولي المتصاعد⁽²⁹⁾ ، الذي استمد سلطانه متمسكاً بحصانة النص المقدس وعصمته، ومتمسكاً بقراءته التي أذكأها الخلاف بين المؤمنين الذين ادعوا لأنفسهم علم "الحقيقة" المنزلة ونصبوا أنفسهم حراساً لها. كما أخذ سلمان رشدي على عاتقه -شأن سبينوزا- أن يفضح هذا المد الأصولي، وأن يعري صنيع بعض رجال الدين الذين يتشبثون بسلطانهم عن طريق استغلال حيل وأدوات "خيالية" -كالنبوة والمعجزات، وتصريفات القدر، وكل صنوف "الأدلة" الخرافية الخارقة- من أجل استمالة القلوب تجاه معتقدات لا تكاد تصمد على محك النقد. يقول سبينوزا : "سر الأسرار في دولة الاستبداد هو أن تغرر بالرعية، وأن تبتث الخوف في قلوبهم تحت ستار ظاهر من الدين" (Spinoza, [1670] 1884 a, vol.1 p.5)

وقد ذهب سبينوزا -كما رأينا- كل مذهب للتخلص من تلك الخرافات، أو على الأقل لكشف سوء الفهم الذي تولدت عنه، والذي كان بدوره جزءاً من نسيج الحياة الاجتماعية والسياسية في عصر معين. وخلص بعد تقليب النظر في كل العوامل إلى أن العهد الجديد أبعد توفيقاً من من العهد القديم؛ لأن القديس بولس (مثلاً) يدعو إلى النظرية نفسها التي يدعو سبينوزا إليها، ويتوصل إليها بكثير من الاستدلال والاستنتاج، ويفند مزاعم اليهود، عن علم ودراية لا عن وهم وخرافة، كما شاع في تفسيرات أسفار العهد القديم (p. 159). ومما لا شك فيه أن سبينوزا ظل طوال حياته غير مطمئن إلى كل دعاوى الحقيقة، وبخاصة تلك التي تتمسح في سلطة النص المقدس، وتهدد بالويل والثبور -حقيقة أو خيالاً- كل من تسول له نفسه الخروج عليها أو تحدي مسلماً.

(29) راجع ما كتباه ن مصطلح الأصولية في الهامش رقم (2) من هذا الفصل، وما كتبناه عن الرواية المذكورة بعد ذلك في هامش رقم (32).

من بين الآراء المطروحة في قضية سلمان رشدي أن كتابه عمل روائي متخيّل، رواية تنتمي إلى "عصر ما بعد الحداثة"، ولا ينبغي الحكم عليها (فضلاً عن إدانتها) كما لو كانت تدعي صدق ما تروي أو تزعم استنادها إلى حقيقة وتاريخ. وبتعبير نقدي آخر: تنتمي الآيات الشيطانية إلى جنس فني يعرف بالواقعية السحرية magic realism، وهي تقنية روائية تتداخل فيها حدود الواقع بمجال الفانتازيا، وتختلط فيها الأحداث الواقعية التي تحتل التصديق بالإحالات التي تستعصي على التصديق، حتى يصل القارئ إلى مرحلة لا تستطيع عندها حواسه التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي. ومن هذا المنطلق يبدو الخلاف في الرأي لغواً ناتجاً عن عدم تحديد الاختصاص، وخطأ متولداً عن عدم الاعتراف بأن الأعمال الأدبية لا تناقش قضايا موضوعية ولا تطرح أفكاراً قابلة للجدل العلمي، ولا تعيد كتابة التاريخ، ولا تدخل في خلافتات أيديولوجية دينية أو مذهبية.

وإذا كان الأمر كذلك فإن آية الله الخميني وأنصاره الأصوليين، قراء حرقون ضاقت نظرتهم عن استيعاب طبيعة العمل الروائي هنا؛ ومن ثم طفقوا يدينون رواية سلمان رشدي لأمرين كلاهما ظاهر البطلان: الأول، أنها استخفاف واستهزاء بأحداث حقيقية في حياة النبي [محمد صلى الله عليه وسلم] وتاريخ الإسلام؛ والثاني، أنها تدعو إلى أفكار إحادية خبيثة تصطدم مع ما يمثلته الإسلام من قداسة وإجلال في نفوسهم. وأفضل دفاع عن رواية سلمان رشدي هو أن تؤكد طبيعة بنائها الروائي الخيالي المعقد، الذي يخرجها من دائرة الأعمال "العلمية" حيث تُطرح الحقائق والقضايا، وتُقدّم الأدلة والبراهين من النصوص المقدسة وغيرها من المصادر؛ ومن ثم فإن الحكم على صاحبها بالردة انبنى على سوء فهم فادح.

ومن شأن هذا التوجه بطبيعة الحال ، أن يهدئ من المشاعر الملتهبة، ويهيئ على الأقل لعقد هدنة تساعد على إخماد الموقف المشتعل. وقد أشار سلمان رشدي نفسه إلى شئ من ذلك في خطاب مفتوح وجهه إلى رئيس الوزراء الهندي راجيف غاندي يستنكر فيه قرار الحكومة الهندية بمنع روايته :

إن القسم المعني في الكتاب (ولنتذكر أن الكتاب ليس في الواقع عن الإسلام، بل عن الهجرة، ومسح الشخصية، وتوزيعها، والحب، والموت، ولندن وبومباي) يتناول نبياً لا يسمى محمداً، يعيش في مدينة فانتازية شديدة الإغراق في الفانتازيا، مبنية من الرمال، تذوب كلما سقط عليها المطر، حيث يحوطه أتباع متخيلون ، أحدهم يحمل اسمي الأول [سلمان]. فضلاً عن أن ذلك كله يقع في الحلم، حلم متخيل لشخصية خيالية، شخصية نجم سينمائي هندي يوشك على الجنون. فهل يمكن للكاتب أن يناه عن التاريخ بأكثر من ذلك ؟

(in Appignanesi and Maitland, 1989, p.44)

ويتضح من الاقتباس السابق أن الأمر خطير وبالغ الأهمية، ليس لسلمان رشدي فحسب، بل لكتاب كثيرين يبدعون في ظل أنظمة دينية أو سياسية تتسم بالقهر والقمع؛ وأنه يجب احترام الحدود التي تفصل عمل الكاتب الروائي المتخيل عن عمل المؤرخ الموضوعي؛ كما أنه ينبغي ألا تقرأ الروايات وكأنها تعبير مباشر عن عقائد المؤلف. ومع ذلك يكاد المرء يحس بأنه يدور حول الموضوع ويستجدي التعاطف إذ يتخذ هذا الموقف الذي ينبني على مبادئ مسلم بها في مجتمعاتنا العلمانية إلى حد ما، وهو موقف لا يجدي فتياً مع خصوم سلمان رشدي الأصوليين [المتشددين]. وهذه المبادئ بمعناها الفضفاض تتعلق بالفصل بين الكنيسة والدولة، وبالحرريات الديمقراطية المكفولة، وحق التفكير والتعبير، واستقلال الفن نسبياً باعتباره وسيلة للتعبير متحررة إلى حد بعيد من القيود المتعارف عليها قانوناً. بل يمكن أن نذهب في القول إلى أن

النقد الأدبي نفسه قد صارت له، مثل الفن، حصانة واستقلالية، استمدتها من كيان متكامل من المعايير والمفاهيم النقدية التي تزخر بها الساحة الثقافية مثل : اللامبالاة الجمالية aesthetic disinterest، إرجاء عدم التصديق أو الإيهام suspension of disbelief، الغموض أو تعدد المعنى ambiguity، التناقض الظاهري paradox، المؤلف المضمّر implied author، التناص intertextuality، وهلم جراً. ولا شك أن هذا الكيان النقدي بمصطلحاته يجعل الأدب صيغة تعبيرية متميزة ومتفردة بمعاييرها المتصلة بالحقبة التخيلية (انظر : Eaglton, 1984; Hohendahl, 1982)

تلك بعض القيم التي يثيرها سلمان رشدي في الاقتباس المذكور أعلاه. وإنه موقف يذكرنا بتاريخ تلك القضية منذ عصر النهضة في إنجلترا، حين دافع سيرفيليب سيدني عن الشعر باعتباره صيغة "كاذبة" أو تخيلية من التعبير، صيغة لا يمكن أن نحاسبها بميزان المنطق، كما لا يمكن أن ننظم الشعراء في سلك الفلاسفة وعلماء الأخلاق والمؤرخين الذي يراعون الحقائق وقواعد المنطق. وقد أطلت هذه القضية برأسها مرة أخرى مع ظهور الرواية جنساً متميزاً في منتصف القرن الثامن عشر إلى أواخره. وكانت المشكلة الكبرى أن الأدب الروائي النثري prose-fiction كان يخلو من العلاقات والقرائن "الأدبية" البالغة الوضوح شكلاً ومضموناً، التي تميز الشعر⁽³⁰⁾، حتى صار من السهل الخلط بين الأدب الروائي النثري والخطاب الذي يسرد الحقائق والوقائع. ومن ثم كانت الجهود المختلفة -سواء في ميدان التشريع أو في أوساط المتأديبين ونقاد الرواية- لشرح هذه التفرقة الحاسمة، وإقامة الحد الفاصل بين الروايات

(30) يقصد المؤلف ما يتميز به الشعر من الأوزان والقوافي والأدوات البلاغية المختلفة، والمعنى اللامحدود للقصيدة، وعنوانها المجازي .. الخ.

novels من ناحية، والتقارير الصحفية، والنثر التاريخي، والكتابات السياسية واللاهوتية من ناحية أخرى (Davis, 1983).

وربما يحسن فهم ذلك في ضوء ما ذكره هابرماس عن تباين حظوظ الأشكال المعرفية من عناصر الاستقلال داخل المنظومة العامة للفكر الإنساني الحديث، التي تأخذ في الاعتبار تفاوت الأنظمة المعرفية في ادعاء المصداقية أو تحرّي الحقيقة. وفي إطار هذه المنظومة يضرب الأدب بسهم وافر من الاستقلال والتحرر بعيداً عن دعاوى المصداقية والحقيقة في مقابل الأشكال المعرفية الأخرى. وكان سبينوزا - في نظرنا - أول فيلسوف يراعي هذا الفرق الذي أفاض في شرحه، رافضاً الخلط بين موضوعات الدين والوحي أو الحقائق الدامغة من ناحية، وصيغ الإبداع الكاذبة أو المتخيّلة من ناحية أخرى. وهذا هو السبب الذي يدفعنا إلى القول بأن أهم إنجازات سبينوزا في تاريخ الفكر النقدي العلماني هو تخليص عملية تأويل النص من ربة الرضوخ لمطالب التيارات الدينية المتشددة. وينبغي أن نتذكر دائماً أن الخوض في مثل هذه المسائل يجرنا إلى الحديث، مرة أخرى، عن حرية تحققت بشق الأنفس، وضحي من أجلها كتاب مبدعون سلطوا الخيال على كل موضوع أياً كانت درجة مصداقيته ومكانته الدينية.

ويعرض جرايام سويفت Graham Swift لهذه النقطة مردداً أصداً مقولة سلمان رشدي في هذا الموضوع، إذ كتب يقول عن الآيات الشيطانية: "إن العمل الأدبي أكبر من مجرد تعبير حر. إنه تعبير خلاق، لا يجادل، ولا يقرر، ولا يؤكد، بقدر ما يخلق ويبدع. وإن الرواية لتوجد، وتعيش في أذهان القراء بدرجة لا يستطيعها أي بيان تقريرى أو مقال توكيدي" (in Appignanesi and Maitland, 1989, p. 219). ولعل أبلغ دفاع

يفدّمه كارلوس فوينتس Carlos Fuentes ، عندما قارن موقف سلمان رشدي بموقف ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin "الذي كان ربما كان أكبر مفكر ومنظر للرواية في القرن الحالي ... والذي كانت حياته إلى حد ما مضرب المثل بالضبط كما كانت أعماله" . ومن المفيد أن نورد ملاحظاته تفصيلاً، لأنها أوضح بيان عن حرية الخيال المبدع، وعن الرواية بالذات باعتبارها الملاذ الأول والأخير لهذه الحرية. إنه أوضح بيان يسير على خطى باختين في توصيفه للأعراض المرضية والضغط التي تخنق عملية الإبداع وتحصره في نطاق "الخط المرسوم" له وتوقعه في الدوجماتية، وتثقله بشتى قيود الهيمنة والقهر التي يفرضها الخطاب الأحادي التوجه (Bakhtin, 1981) monological discourse يقول فوينتس :

ينطبق على رواية سلمان رشدي مبدأ باختين الذي طالما نادى به، ألا وهو أن الصراع بين اللغات سمة مميزة لعصرنا. والرواية هي الساحة الأثيرة لتصارع اللغات المتنافسة؛ إنها لا تصهر في أتون توترها ولا تنظم في سطور حوارها الشخصيات المتصارعة السمات فحسب، بل تغطي مختلف العصور التاريخية، والمستويات الاجتماعية، والسمات الحضارية، وغيرها من الحقائق الشاخصة في حياة الإنسان ... وهذا هو بالضبط ما لا يحتمله آيات الله في إيران؛ لأن الحقيقة التي يطلبونها قد تحددت قولاً واحداً في نص مقدس. والنص المقدس، بحكم تعريفه، نص جامع مانع؛ أي ليس بإمكان أحد أن يضيف إليه شيئاً. إنه لا يتخاطب ولا يتحاور مع أحد ... وهو بمثابة نريعة مناسبة، وراية يتخذها المرتجفون ويحتمون بها، بل ويرفعونها في وجه الباحثين عن الأمان في حمى الحقيقة...

وحيث يفهم جميعنا كل شئ فربما نكون في مجال الملحمة epic لا في مجال الرواية fiction . إن الرواية وليدة عجزنا عن التواصل، وعدم

قدرتنا على فهم لغة بعضنا البعض، فقد تعطلت اللغة الأحادية التقليدية؛
لأن في اللغة الأحادية قضاء على الرواية، وعلى المجتمع أيضاً.
(in Appignanesi and Maitland, 1989, p. 245-6)

وليس من قبيل المصادفة أن الالتقاء الفكري بين سلمان رشدي وباختين
كان على أصعدة متداخلة تتمثل في الاضطهاد، وحرية الفكر، وطبيعة الخطاب
الديني الضيقة النظرة أو الأحادية التوجه؛ وهي موضوعات أثارها سبينوزا من
قبل خلال نقده للكتاب المقدس. ويستطيع المرء أن يذهب إلى القول بأن سبينوزا
ينتمي إلى زمرة الروائيين والشعراء والكتاب الساخرين وغيرهم من رجالات
الأدب، الذين مهدت أعمالهم -ولو على المدى البعيد- لبزوغ شمس الحرية،
فوهبتها التفرد والخلود، وغمرت بضوئها آفاق علوم الفلسفة والسياسة
واللاهوت وغيرها من مجالات الفكر الإنساني. وقد كان كيرمود على حق حين
عزا إبداع نظرية التأويل العلماني وتطبيقها النقدي إلى سبينوزا، ذلك الرجل
الذي تحدى السلطة الكهنوتية ووضع رؤيتها لحقيقة الكتاب المقدس موضع
البحث.

ولكن على المرء أيضاً أن يتذكر توجه سبينوزا الذي تلقفه نقاد
ومفكرون من أمثال ألتوسير وماشيري، هذا التوجه الذي يرى أن أعمال الخيال
لا يمكن أن تعامل معاملة الأباطيل، ولا أن تنحصر قيمتها فيما تضيفه من فائدة
"جمالية" غير معرفية إذ لا تتطرق أبداً إلى مسألة الصواب والخطأ. إن النقد
الأدبي - بفضل ما يسميه سبينوزا طبيعة الخطاب الروائي المتعددة والمرنة⁽³¹⁾
يستطيع أن يتغلغل إلى المناطق غير المطروقة وأن يتناول المغالطات الاعتقادية

(31) أي قدرته على توضيح المفاهيم المغلوطة عن طريق إخضاعها لنظام سردي محكم
وعرض مباشر لا إلتواء فيه

والأيديولوجية الشائعة التي نتعامل معها كأنها حقائق . وتلك - ببساطة - طريقة فلسفية ترسى حقيقة هامة ، وهي أن الروايات يمكن أن تتناقش قضية ما مناقشة جادة وفعالة ، بل وأن تثير في المقابل جدلاً وحواراً يأخذان الروايات مأخذ الجد . ولا يسرى ذلك - كما قد يتبادر إلى الذهن - على الروايات ذات الرسالة *roman à thèse* أو الروايات التي تطرح قضايا سياسية وأيديولوجية ، أو الروايات الصارخة التوجه فحسب ، بل يسرى على كل أدب حتى ما كان منه ضعيف الأثر على المتلقى ، ما دام يثير طائفة من ردود الفعل المختلفة التي تتراوح بين التأييد العلني المباشر والرفض المطلق الغاضب .

وقلما يحظى هذا النوع الأخير من الأدب باهتمام في خطاب النقد الأكاديمي ، حيث تسود نزعة تعلى من شأن الموضوعات ذات القيمة الجمالية على الموضوعات ذات الصبغة الخلافية والجدلية . ويستثنى من هذه القاعدة طائفة من النقاد الأكاديميين البارزين من أمثال ماشيري ، ودي مان ، وإمبسون ، وآخرين (مثل جيرالد جراف) الذين تصدوا لهذا التيار الجمالي الجارف . إن أبرز ما يجمع هؤلاء المفكرين - رغم الاختلاف الهائل في توجهاتهم - هو إيمانهم بأن أعمال الخيال - أي الروايات والأعمال الأدبية عموماً - تطرح قضايا ، وتتضمن وجهات نظر معينة من ناحية ؛ وأن النقد لا ينبغي أن يتحصن بقيم أدبية بالغة القداسة من ناحية ثانية ؛ وأن الناقد قد يستخلص من النصوص موضوعات فلسفية وسياسية أو اجتماعية تاريخية ، تؤدي بالضرورة إلى طرح مسألة الصدق والكذب أو الحقيقة والبهتان من ناحية ثالثة وأخيرة .

إن محاولة تبرئة ساحة الأدب من دعاوى الحقيقة أياً كانت ، هي محاولة للانتقاص من شأن الأدب الروائي ، أو النظر إليه على أنه مجرد عبث يلتزم بقواعد السرد وأركان الحكى ، إلا أنه لا يرمى إلى غاية عملية ولا يهدف إلى موضوع ذي أهمية . ومن اللافت للنظر أن يضطلع بهذه المحاولة

المفكرون ونقاد الأدب فى مرحلة ما بعد الحداثىة ، سواء أكانوا متعاطفين معها أم معادين لها ، بأكثر مما تبناها الروائيون أنفسهم – من أمثال كيرت فونجىت Kurt Vonnegut ، وأنجىلا كارتىر A.Carter ، وإ.ل.ل. دوكتورو E.L. Doctorow ، وسلمان رشدى نفسه – الذين لم يروا بأساً فى الجمع بين أشكال التجريب والتقنيات الروائىة غير المطروقة التى سادت فى مرحلة ما بعد الحداثىة من ناحية ، وتوظيف العناصر الواقعىة والوثائقىة دائماً أو بين الحىن والحقن من ناحية أخرى (Hutcheon,1987) . إن ما يميز أعمال هؤلاء الروائيىن – وبخاصة رشدى – هو أنهم نسجوا خطابهم الروائى من خىوط الوهم والواقع ، والخيال والحقىقة ، نسجاً ألغى الفروق بين هذا وذاك ، ثم طلبوا إلينا أن نتصور عوالم واقعىة بديلة ، قريبة الشبه من عالمنا ، ومختلفة عنه من وجوه كثيرة حاسمة فى الوقت ذاته .

ولما كانت تلكم الأعمال الروائىة تجمع فى نسيجها بين تناقضات العوالم المتنافرة ، وتخلع سمات فرد على فرد آخر ، وتخلط أحداثاً بسأحداث أخرى ، وتتداخل فيها الأزمنة والسمات ، فإن من الواجب أن يراعى الناقد الأدبى مدى ما يحدثه ذلك من أثر واقعى ، أو مدى ما يولده من " واقعىة " هى – فى المقلم الأول والأخير – نتاج محايد لا ينتمى إلى عالم معين ، بل هو كيان ذو هوىة جديدة ومختلفة ، هوىة تحمل ملامح فارقة من كل تلك العوالم المتنافرة (Pavel,1987) . وأحد هذه العوالم ، وهو العالم الذى نعيش فىه ، يمتاز بمقومات وجودىة (أنطولوجىة) تزيد أو تقل على حسب إطار التحليل المرجعى الذى يتبناه الناقد ، أو بقدر استعدادده لتبنى رؤىة واقعىة تقتصر على الشكل الخارجى ، فترى كافة العوالم منظومة متساوىة التركيب والبناء ظاهرياً ، ومن ثم فإنها موجودة بالفعل actually existing نحس بها ، سواء من موقعنا المادى أو بواسطة إحساسنا الباطنى (Lewis, 1986) .

كانت غايتى فى الفقرات السابقة أن أتصدى للفكرة القائلة بأن النصوص الروائية لا شأن لها بقيم الحقيقة والزيف والصدق والكذب ، أو أنها لا تمت بصلة للقضايا التى تثيرها أشكال أخرى من الكتابة كالتاريخ والسياسة الفلسفة .. الخ . وكان على أيضاً أن أكشف تخاذل موقف المدافعين عن قضية سلمان رشدى الذين اعتبروا الأعمال الروائية مستثناة من الشروط المعروفة لمصادقية الخطاب. ولهذا الموقف بالطبع سنده التاريخى الموغل فى القدم من لدن أفلاطون الذى عد الشعر غواية وفضيحة ، وصولاً إلى فريق المعتذرين والمدافعين عن الشعر والرواية جميعاً : السير فيليب سيدنى ، وشيلى ، وآنولد، وريتشاردز ، والنقاد الجدد New Critics . وهؤلاء جميعاً نادوا بأن الأدب يطرح "حقيقة" مغايرة ، حقيقة مختلفة تستمد مقوماتها من الخيال ، والإبداع، والتعبير الوجدانى الجياش ، والغموض أو تعدد المعنى ، والتناقض الظاهرى أو المفارقة .. إلخ. وهذه مقومات لا يمكن ببساطة مقارنتها مع ما تتمتع به صيغ الخطاب المعرفية الأخرى من أدوات تتحرى المصادقية وقيم الحقيقة . ومهما يكن من أمر فقد جانب المتشددين الإسلاميين الصواب حين لم يفرقوا تفرقة حاسمة بين الخطاب الروائى المتخيل وغيره من صيغ الخطاب ، وهو خطأ وقع فيه على مر العصور كثير من رجال الدين المسيحى والمفوضين بالرقابة على المصنفات فى الأحزاب الشمولية .

إن ما ذكرناه عن سبينوزا يمس - بصورة أو بأخرى - ما يدور من جدل حول رواية الآيات الشيطانية . ذلك أن سبينوزا يرفض أن ينظر إلى العمل الروائى وكأنه شئ خارج على أصول العقل وشاذ عن إطار الحقيقة ، أو كأنه ينتمى إلى مجال المقولات الزائفة pseudo-statements " - على حد تعبير ريتشاردز - حيث لا يوجد إلا معيار واحد لتحديد القيمة على أساس نفعى

بحث يوافق " ما يستحسنه الاعتقاد " (Richards, 1942) . بل على العكس من ذلك ، الرواية منطقة متنازع عليها بين الحقيقة والزيغ ، منطقة تلتقى عندها وتمتزج فيها " أفكار وتصورات مقبولة adequate ideas " امتزاجاً غير حاسم بمؤثرات الخيال ، ومغالطات التوهم ، وغرائب المجازات والتشبيهات ، وغيرها من المؤثرات المعرفية الخادعة والمرواغة . ومن هنا ينطبق على الرواية قول ماشيري: " العمل الروائي الحق - وليس الوهم الصرف- هو بديل للمعرفة إن لم يكن معادلاً لها . وينبغي على أى نظرية أدبية أن تكشف لنا عما "يعرفه " النص، وكيف يعرفه (Macherey, 1978, p.64) .

وعلى هذا فإن مهمة النقد الأدبي أن يشرح ويفسر ما فى بنية الرواية من آليات تمكنها من الكشف عما فيها من تنبؤات وشطحات خيال . فإذا ضاق النقد عن استيعاب ما فى الرواية من مؤثرات الخيال وغرائب المجاز وشحطات التعبير ، وعجز عن فهم أفكارها ، فيجب ألا يتحمل تبعه هذا العجز ناقد بعينه، بل يجب - كما علمنا سبينوزا - أن نبحث فى الظروف الدينية والأحوال السياسية والاجتماعية التى حالت - مؤقتاً - دون أن يستوعب الفهم تلك المنظومة المعقدة والمركبة من مؤثرات الخيال والأفكار الصحيحة المقبولة معاً. ولن تجد هذه المنظومة المعقدة مجالاً للتعبير عنها خيراً من الرواية التى تعد صيغة وسطى بين الحقيقة والوهم ؛ وعلى النظرية الأدبية أن تتشط فى استيعاب هذا الأمر وأن تبسط القول فيه . وعلى هذا أيضاً نجد رواية مثل الآيات الشيطانية تتمتع بقدرة على الإقناع وإثارة المشاعر فى آن واحد ، وتحفل بأكثر مما تصوّره سَدَنَةُ ما بعد الحداثيّة المعاصرون . وقد ألمح سلمان رشدى نفسه إلى شئ من ذلك ، فى مقابلة صحفية (منتصف سبتمبر 1988) قبل أن تصل حملة السخط والعداء إلى حد إهدار دمه :

أظن أن الرواية سوف تسئ إلى مشاعر بعض الناس ، ولكنها محاولة للكتابة عن الدين والوحي من وجهة نظر شخص علماني . وأعتقد أن هذا عمل مشروع. كما أن شخصية محمد [عليه السلام] تدعو للاهتمام، فهو النبي الوحيد الذي ما زال له وجود وحضور منذ زمن سحيق ؛ وهو الوحيد الذي تتواتر عنه أخبار ومعلومات تاريخية تتأرجح بين الظن واليقين . وكل ذلك يجعله بشراً ، ويضاعف الاهتمام (in Appiganaesi and Maitland , 1989, p.41) به⁽³²⁾.

(32) تعليق على رواية الآيات الشيطانية لسلمان رشدي:

أولاً : نذكر هنا بالتعليق الوارد في بداية هذا الفصل عن الأصولية ومشتقاتها واستخداماتها المعاصرة ، حتى نضع كل شيء في إطاره ، دون أن يزيغ بنا الهوى ، أو نركب الموج مع الراكبين جهلاً أو بسوء نية (انظر الهامش رقم (2)) .

ثانياً : رواية سلمان رشدي الآيات الشيطانية رواية ضخمة الحجم تقع في سبع وأربعين وخمسمائة صفحة من الحجم الكبير ، وتحتوي على أربع حكايات تمثل الخط الرئيسي فيها ، وهي : حكاية صلاح الدين شامتشا وجبريل فارشتا ، وحكاية ملهوند " أي محمد عليه السلام " ، وحكاية الفتاة الهندية الفقيرة ، وحكاية الإمام والإمبراطورة ، ويعنى بأشخاص الحكاية الأخيرة الإمام الخميني مرشد الثورة الإسلامية في إيران والشاهبانو التي تمثل نظام آل بهلوي . وقد صور المؤلف الخميني تصويراً كاريكاتورياً هزلياً فيه كثير من التحامل بل الإساءة إلى زعيم روجي يمثل قيمة دينية للملايين من أبناء وطنه ؛ ولعل هذا هو السبب وراء فتوى الزعيم الإيراني بإهدار دم المؤلف.

وقد ثار كثير من الجدل النقدي حول قيمة الرواية الفنية ، بل وصل الأمر ببعض النقاد الإنجليز إلى عدها شحطة هائلة من شحطات الخيال ، وضرباً من الهلوسة . ولكن لم يتطرق هؤلاء النقاد إلى محاكمة الكاتب في معتقداته ، ولم يحتكموا إلى معايير الصدق أو الحقيقة فيها ، بوصفهم نقاداً محايدين يسلكون مسلك التسامح مع المبدع ، برغم اختلافهم حول قيمتها الفنية . ومن ثم مضوا في مناقشة عمله ونقده دون التعرض لمحاكمته في عقائده، فضلاً عن المطالبة بمعاقبته . وهؤلاء لا يعنيه بطبيعة الحال أن تصدم " الرواية " وجدان المسلمين في أنحاء العالم .

ولكن على الجانب الآخر ثار كثير من اللغط والجدل فى أوساط الجماعات الإسلامية المتشددة عن ارتداد مؤلفها عن الإسلام وأهدر البعض دمه ، إما غيرة على الدين ، أو مدفوعاً بدوافع سياسية أخرى حركتها بعض أحداث "الرواية" . وهؤلاء لم يتسامحوا ، ولم يقنعهم نقد "الرواية" فنياً ، ولم يحتكموا إلى قانون ، بل مضوا فى محاكمة المؤلف وإدانتة ، حتى بات - فى نظر الرأى العام الغربى - شهيداً لحرية الفكر والتعبير والإبداع . وربما كان من جراء ذلك أن أصاب المؤلف وعمله شهرة وانتشاراً لا ينمان عن مكانة أدبية حقة أو قيمة فنية مستحقة.

وبعيداً عن هؤلاء وأولئك فإن كاتب هذه "الرواية" سلط خياله ، بما لا يدع مجالاً للشك ، على بعض الشخصيات والأحداث فى تاريخ الإسلام ، ليبنى رؤية أو عالماً روائياً دونما فنية ملحة ، ودونما توظيف مقنن أو مناسب لها فى السياق الروائى للأحداث . بل إنه عمد إلى استخدام تقنيات روائية عديدة مثل الواقعية السحرية ، والتداعى الحر ، واستدعاء الماضى فى الربط المتعسف بين أحداث تتأبى على الربط والاتصال ، واعتمد على الروايات المنتحلة و المزيفة ليشوه أو يطمس بها أحداثاً وروايات متواترة ، مما يعد استهتاراً بالحقائق فى سبيل الأباطيل . ومن المؤلف فى سيرة أى شخصية تاريخية أثرت فى مسيرة البشرية ، أن تتواتر الحقائق وأنصاف الحقائق ، وأن تختلط بالكاذب التى تبلغ أحياناً شأواً بعيداً من التناقض والمحال . ويبدو ذلك وكأنه ممارسة عادية فى سير الشخصيات التاريخية الموغلة فى القدم ، وأصحاب الرسائل الدينية والإصلاحية الذين يبشرون بدين جديد ، أو يحملون مشاعل الهداية لبنى الإنسان فى فترة من الفترات . بل إن هذه الممارسة صارت سمة من سمات عصرنا الذى تطورت فيه وسائل الإعلام والاتصال والمعرفة تطوراً مذهلاً . وعلى الرغم من ذلك تتواتر الشائعات وتروج الأباطيل ، ولا تجدى كل تلك الوسائل فتياً فى تحرى قيم الحقيقة والصدق فيما تداولته الأخبار وذاع على كل لسان فى أنحاء المعمورة.

وفى سيرة الرسول عليه السلام روايات - مهما كانت محدودة وظاهرة البطالان - روج لها المنافقون والذين فى قلوبهم مرض ، وتناقلها بعض الرواة عن غفلة أو حسن نية وأثبتوها فى مصنفاتهم . وقد تصدى لها المؤرخون الأثبات والرواة الثقاة وعرضوها على محك النقد ، وبينوا زيفها بالحجج المقنعة والأدلة الدامغة ، وعدوها من قبيل الإسرائيليات ،

وهو وصف أطلق على الاخبار الكاذبة ، و التفسيرات الباطلة التي أشاعها بعض المشركين وأخبار اليهود ودسوسا عمداً على آيات القرآن الكريم ، وأحاديث الرسول عليه السلام . ومن تلك الروايات المكذوبة رواية مرسلة رطاهرة البطلان منطقاً وسنناً ، وهى الرواية التي عرفت بـ " حديث الغرانيق " ، وما دسه الشيطان فى تلاوة الرسول آيات من سورة (النجم) وأوقعه فى مسامع المشركين . وقد رد علماء التفسير والحديث على تلك المزاعم ردوداً لا مزيد عليها ، ويرجع إليها من يشاء فى تفاسير الطبرى و ابن كثير و القرطبى و البغوى وغيرهم .

وقد استمد سلمان رشدى عنوان روايته الآيات الشيطانية من هذه الحكاية ، ولا بأس فى أن يوظفها الكاتب بأسرها فى عمل روائى متخيل ؛ لأن طبيعة الانتحال فى الحكاية المذكورة تتاسب طبيعة العمل الروائى المتخيل fictive ولكن ما لا يقبل فناً و لا منطقاً ولا خيالاً أن يعتمد الكاتب - أى كاتب - إلى الشخصيات والأحداث التاريخية الحقة فيعبرث بالحقائق المعروفة عنها ، أو يقلبها ، أو يسخر منها ، بدعوى حرية الفنان فى أن يصنع ما يشاء ، أو بدعوى أن المعرفة التى تزودنا بها " الرواية " معرفة ذات خصوصية . ذلك لأن العمل الروائى لن يكون مصدر معرفة حقيقية إلا إذا حافظ على منابع المعرفة الأخرى فلم يسممها ، ولم يسلط عليها أدوات تعبث بها ، تارة باسم الواقعية السحرية ، وتارة بتقنية التداعى الحر ، وتارة بدعوى الواقعية الطبيعية .. إلى آخر كل هذه الأدوات الروائية . والفن ليس لهواً وعبثاً بعقائد الإنسان ، وليس براعة فى استخدام تقنياته الحدائثية المبهرة لإحداث فرقة بينه وبين وجدان المتلقى ، وإنما هو توظيف مقنن وواع لكل معطياته وإمكاناته فى سبيل أن يجد الإنسان ملاذه فى حمى الأعمال الفنية والأدبية حين يضيق به الواقع اللفظ . وإنما الفن كالدين يأوى إليه المكروبون فى فيافي الحياة المجذبة ، فيتسمون فى واحتة نسائم الأمل فى الخلاص والتطهير ، ويحلمون فى جنباته بعالم جميل .

وكما لا نطالب الأعمال الأدبية والفنية أن تكون ترويحاً لأفكار أيديولوجية أو بروباجندا سياسية ، كذلك لا نطالبها بأن تحدث قطيعة بين الإنسان وبين ما يؤمن ويعتقد فيه ، أو أن تنفخ حائلاً بين وجدانه ومنظومة القيم التى تشكله وتأخذ بيده على دروب الحياة ، وتساعد - بوسائلها وأدواتها الخاصة - على تجاوز أزمت النفس وعذابات الروح . وما من شك فى أن رواية الآيات الشيطانية لا تنهج هذا النهج حتى على الصعيد الفنى ، بل تعبئ مختلف التقنيات الروائية لتكريس الخرافات والأباطيل ، وطمس الحقائق التاريخية الكبرى ،

أثناء قراءة العمل الأدبي نظل مشغولين بعملية قياس القضايا المتصلة بالحقيقة والحكم عليها ؛ وهى العملية التى انشغل بها سبينوزا ، وانتهى إلى أنها السبيل الوحيد لفهم أفضل وأكثر استتارة . أى أن أهم ما يرمى إليه الفكر النقدى هو أن يصل إلى حيث يكشف النص أشياء تزيد عما يقوله ، وإلى حيث نضطر إلى قراءة النص قراءة تنتظم بها تفاصيله المراوغة والمتمردة وتصبح

والاستهزاء بالمقدسات وتغيب الوعي الإنسانى ، دونما غاية أو رسالة يسمو بها وجدان المتلقى.

لقد تناول سلمان رشدى أحداث القصة المذكورة وشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم فى فصلين من روايته : الفصل الثانى بعنوان " ماهوند " وهو تحريف متعمد لاسم الرسول الكريم ليبدو اسماً هندياً أو فارسياً ؛ والفصل السادس بعنوان " عود إلى الجاهلية " . واتسم هذا التناول بكثير من الوقاحة وإساءة الأدب ، والبذاءة والإسفاف ، والمغالطة بما ينبو عن أبسط قواعد الذوق والأخلاق ، ويخالف حتى حقائق التاريخ الكبرى والثابتة التى نادى أرسطو باحترامها وعدم إهدارها فى العمل الفنى . فضلاً عن أنه لا تكاد تخلو صفحة من صفحات " الرواية " من ألفاظ ونعوت غاية فى السوقية والانحطاط ، وتثير الاشمئزاز والغثيان ، بالإضافة إلى نبوها عن السياق وعدم الحاجة إليها فنياً . ونمسك عن الإتيان بأمثلة منها ، إذ لا يحتمل المقام الإفاضة فى ذلك ؛ ولكننا نرشد القارئ العربى إلى بعض من كتبوا فى هذا الموضوع سواء فى صورة كتيبات أو مقالات ، ومنهم على سبيل المثال :

• شمس الدين الفاسى : آيات سماوية فى الرد على كتاب آيات شيطانية (دار مايو الوطنية للنشر ، القاهرة 1989) .

• نبيل السمان : همزات شيطانية وسلمان رشدى ، (دار الإسراء ، القاهرة ، 1989) .

• محمد يحيى : الآيات الشيطانية - الظاهرة والتفسير (المختار الإسلامى ، 1989) .

• زهير على شاكى : الغراب الأبيض أو ظاهرة سلمان رشدى (كتاب الهلال ، عدد 456 ، سبتمبر 1989)

• أنيس منصور : " سلمان الكذاب ، مؤامرة على الإسلام " (صحيفة أخبار اليوم ، القاهرة ، 25 مارس 1989) .

• سامى خشبة : جريدة الأهرام الجمعة 89/5/12 ، 89/5/19 ، 89/5/26 ، 1989/6/2 .

ذات معنى، قراءة تخالف ما درج عليه الأسلاف وتسقط عنه غلالة الأفكار التقليدية . وقد استحوذت هذه الطريقة على اهتمام النقاد ، وعرفت أقوى التنظيرات النقدية وأبعدها كمالاً على أيدي هؤلاء النقاد - من أمثال ماشيرى- الذين تبَنوا منهج سبينوزا فى قراءة الأعمال الأدبية . ولكن هذه الطريقة النقدية عرفت طريقها أيضاً ، وما زالت تصلح لكل المداخل النقدية الأخرى - سواء منها الماركسية ، والتفكيكية ، والنسوية Feminist ، والسوسيولوجية ، والنزعة التاريخية الأدبية الجديدة New Historicism - التى ترى أن النقد الأدبى يمكن أن يستقتر من النص الأدبى جوانب معرفية تتعدى المؤلف من العقائد ، وتتجاوز المباشر من الأفكار . ويستطيع المرء أن يزعم أن كل التطورات الهامة فى النظرية الحديثة إنما تعود أصولها (قصداً أو بدون قصد) إلى منهج سبينوزا فى تناول القضايا المتصلة بالحقبة والبهتان والخيال والوهم . بل إن تطورات النظرية النقدية ترتكن إلى مسلماته المنطقية بشأن الأعمال الروائية المتخيَّلة ، حيث ترى أن الأفكار المتخيَّلة أو التصوير الخيالى فى الرواية ، مصدر من مصادر المعرفة الحقة ، ما دامت لا تدعى الكلمة الأخيرة ، وما دامت تسمح بقدر من النقد الذى يميز الحقيقة من الباطل ويحاول تأسيس صلة بنيوية بينهما.

ذاك هو السبب فى أن رواية سلمان رشدى تثير قضايا يصعب تجاهلها لمجرد أنها رواية ، وأنها لا تتعرض لأمر العقيدة ، ولا تناقش دعاوى الحقيقة فى دين سماوى . إن النقاد الذين يقولون بهذا - عن حسن نية بلا جدال - يتجاهلون الصلة القائمة بين حرية البحث النقدى فى سلطة النصوص المقدسة ، التى يتميز بها نقاد علمانيون مثل سبينوزا ، وبين ما فى الأفكار الروائية المتخيَّلة من مزايا كاشفة وفاضحة للنظرة الدينية و السياسية الضيقة والمتسمة

بالتعصب والخرافة . وقد ردت مارينا وارنر Marina Warner فى هذه النقطة رداً مقنعاً على خصوم سلمان رشدى المتشددين ، حين كتبت تقول :

إن ما أثار حفيظة هؤلاء - فى المقام الأول - هو أن الشيطان استطاع أن يدس على القرآن ما ليس فيه . لقد اصطدم إرازموس Erasmus⁽³³⁾ بالكنيسة عندما اكتشف أن الترجمات الكنسية المتداولة للإنجيل - العهد الجديد - ليست دقيقة وسلمان رشدى - بطبيعة الحال - لم يدع العلم بتفسير القرآن وصحة نزوله ، كما فعل إيرازموس ، ولكن الأزمة الصاخبة أضفت على مجونه وسخريته جدية ليست منه فى شئ . والدرس الذى نخرج به هو أن نتوجه بالخطاب إلى المفكرين المسلمين المعتدلين الذين يجمعون بين الرؤية التاريخية Historicist والتحليل النصى للقرآن .

(in Appignanesi and Maitland, 1989, p.210)

من هذا المنطلق ينبغى قراءة رواية الآيات الشيطانية على النحو الذى

(33) دزرايوزس إرازموس (1466-1536) ، اسمه الأصلى جرهارد جيرهاردز نسبة إليه غير الشرعى ، ولكنه استبدل باسمه اللاتينى الاسم اليونانى الذى اشتهر به . وهو فيلسوف ومفكر هولندى تلقى تعليماً دينياً ، وتقلد بعض المناصب الكنسية ، حتى وافته الفرصة للالتحاق بجامعة أكسفورد ، وهناك تعلم اليونانية ، ثم دعى إلى كمبريدج ليديرسها ، حتى عين أستاذاً للاهوت بها . وله مصنفات فى فنون الأدب واللغة والتأملات وسير رجال الكنيسة ، وتمتاز جميعاً بروح السخرية والهزاء وكشف مثالب رجال الدين . ولكن أبرز إنجازاته فى مجال اللاهوت تحقيقه للعهد الجديد (الإنجيل) ونشره باليونانية مع ترجمة لاتينية ، وهو الإنجاز الذى استحق به لقب رائد التأويل النقدى للكتاب المقدس ، ووضع فى مصاف رجال الإصلاح والنهضة فى أوروبا العصور الوسطى . والحقيقة أن إرازاموس كان عالماً أكاديمياً ولم يكن رجل دين مثلاً كان لوثر وغيره من رواد عصر النهضة الأوروبية ؛ وظل مخلصاً لكاثوليكيته رغم نقده لسلبياتها .

تقرأ به أعمال أدبية مثل رواية كانديد⁽³⁴⁾ لفولتير ، والمسرحية الشعرية بروميثيوس طليقا⁽³⁵⁾ لشيلي ، اللتين تتمتعان بقدرة هائلة على إثارة الجدل وردود الفعل البالغة التشدد والعداء ، لأنهما تقمصا شكلا روائيا مغرقا فى الخيال والتصوير الشعري الجامح . ويعد شيلي حالة خاصة فى مجال المقارنة هنا ، ليس لأنه قرأ سبينوزا وأعجب به وترجم له فحسب ، وإنما لأنه كتب أيضا مقالة جارحة بعنوان " ضرورة الإلحاد " (1811) ، فضلا عما فى أشعاره من هجوم شامل على قيم المؤسسات الدينية المسيحية . وقد تقنعت هذه الأشعار قناع الأساطير ، وماجت بمختلف ألوان الرموز والمجازات والاستعارات التى أفرغت الأساطير من عالمها الأسطوري القديم لتخلق عالما أسطوريا من نوع جديد . ولكن كل تلك الأدوات لم تفلح فى إخفاء الغاية من هذه الأشعار ، وهى أن الدين قد تكفل برعاية مصالح طبقة كهنوتية مختارة تستمد قوتها من تحالف الكنيسة والدولة ، ومن سطوة المعتقدات الغيبية

(34) حكاية فلسفية استوحى فولتير أحداثها من الزلزال المروع الذى ضرب مدينة لشبونة البرتغالية سنة 1755 . وتتميز الرواية بنبرة ساخرة تستنكر تصارييف القدر ، وتحمل على نزعة التفاؤل لدى معاصريه من الفلاسفة أمثال ليبنتز وروسو ، حيث تركز على الشرور والآثام والكوارث الظالمة التى تجتاح بنى البشر . وقد نشرت الرواية سنة 1759 .

(35) دراما غنائية فى أربعة فصول ، نشرت سنة 1820 . وفيها حاول شيلي أن يعبر عن روح الحرية التى كانت تسرى فى أوروبا من أثر الثورة الفرنسية ، وأن يعلى مبدأ طالما دافع عنه فى شعره وكتاباتة وهو أن القوة المطلقة خطيئة مطلقة ، وأن الاستبداد الكامل مفسدة طاغية . وقد استلهم الأسطورة اليونانية للتعبير عن ذلك كله شعرا دراميا يتخذ من السماء مسرحا ومن الآلهة شخوصا ، وانتخب جوبيتر كبير الآلهة فى الأولمب ليكون الطاغية الأكبر الذى رضح الأرباب جميعا لسلطانه . على حين تجسد الخلاص والانعقاد فى شخصية بروميثيوس الذى صادق البشر وظاهرهم على استبداد جوبيتر ، وسرق لهم النار الإلهية ، نار المعرفة والعلم . وقد ترجم لويس عوض هذه المسرحية إلى العربية سنة 1947 مع مقدمة ضافية ، ونشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة 1987 .

والتصورات الخرافية المتضاربة واستحواذها على ألباب البسطاء . ومن المؤكد أن ثمة قراء لا يدركون أن شيلى قد شن حملة شعرية ونثرية مكثفة على دعاوى الحقيقة فى دين منزل ، ولكن هذا بالضبط ما حدث شاءوا ذلك أم استنكروه .

خاتمة : النظرية الأدبية وأسباب الخلاف (36)

تخلص هذه الدراسة إلى أن الحوار الدائر فى ساحة النظرية الآن ، دليل على أن آراء سبينوزا ما زالت صالحة ومؤثرة ، حتى وإن صادفت معارضة مستمرة ، واختلفت حولها آراء النقاد على كافة المستويات . وأهم مسائل الخلاف بين هؤلاء النقاد تنصب على إمكانية تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء ما تعرضه من أفكار ، وما تناقشه من أحوال ، وما تحمله من فوائد معرفية لا تستعصى على التقييم العقلانى والبحث النقدى . ولعل كتابات إمبسون الأخيرة ، وخاصة فى كتابه مبنى الكلمات المعقدة ، تمثل أبرز الشواهد على مشروع نقدى يطرح قضايا النظرية الأدبية ومجالها ، ويطرح - فى الوقت نفسه - موضوعات أرحب كالمضمون الأخلاقى التاريخى ، والمضمون الدينى على وجه الخصوص .

ولكن من الخطأ أن نظن أن هناك تعارضا وانفصالا بين الطرحين ؛ لأن تمسك إمبسون بالتحليل الدلالى الذى يتغيا الحقيقة ، والذى طبقه على لغة الشعر والرواية ، يتواءم مع خلعه ربة العقيدة المسيحية ومع محاولاته الدائبة

(36) يستطرد المؤلف فى هذه الخاتمة ، التى قصد منها تلخيص ما سبق ، استطرادات قد تمل بإيجازها وتشتت ذهن القارئ ؛ ومن ثم اقتضى التركيز أن أتصرف فى ترجمتها قليلا ، بحيث تحافظ على أهم أفكارها وإيجازها فى آن واحد .

لتفسير الأدب تفسيراً عقلانياً صرفاً . والحق أن نتاجه النقدي بعد كتابه إله ميلتون *Milton's God* (1961) إنصرف برمته إلى مناقشة حالة الخلاص والانعقاد هذه لدى عديد من الأدباء - مثل مارلو Marlowe ، ودن Donne ، ومارفل Marvell ، وكوليردج ، وجويس ، إليوت ، ويتيس ، وغيرهم - وتفسيرها بأنهم كانوا ضحايا إحساس بالذنب ، وصراع عصابي إستبد بهم نتيجة تقبلهم الرسالة المسيحية دون مناقشة ، أو نتيجة مقاومتهم لها بجسارة ، إلى أن وقعوا أسرى تفسيرات دينية جديدة تبحث له عن دور أخلاقي تلعبه أو رسالة دينية تبشر بها (Empson, 1984 a,b) . وليس هدفى أن أزعـم أن تلك المقالات جميعها تبعت على الإقناع بدرجة متساوية ، أو أنها تقدم مشروعاً متكاملأ لفلسفة تأويلية علمانية غير تقليدية تمخض عنها التحليل الدلالي التاريخي في كتاب مبنى الكلمات المعقدة . وإنما غاية هذه المقالات أن تساعدنا على توضيح العلاقة الحميمة بين رغبة الناقد العقلاني في تجلية منابع الأفكار المغلوطة والمضطربة من ناحية ، والتمسك بتفسير المعنى الأدبي بعيداً عن الأدوات المطروقة كالغموض والتناقض الظاهري ، والمقولات الزائفة ، ومبررات الخيال ، وغيرها من الأعذار المتهاففة والشعارات البراقة التي يرفعها النقاد .

ومن ثم لم يكن من قبيل المصادفة أن تسير قراءة إمبسون لميلتون على النهج الرومانسي اليساري ، أو النهج غير التقليدي الذي بدأه بليك Blake بببته الشهير إذ يصف ميلتون بأنه " مع حزب الشيطان دون أن يدري " وواصله شيلي في مقالته دفاع عن الشعر (1821) . لقد تابع إمبسون التقليد نفسه في قراءته شعر ميلتون ، واضعاً نصب عينيه ثلاثة محاور أساسية: الأول، أن الفردوس المفقود قصيدة ملحمية تحمل مضامين أيديولوجية من صميم العقيدة المسيحية، ومن ثم لا ينبغي أن تعامل معاملة " الأدب العظيم " المطبوع

بالزندقة على حد تعبير الشاعر والناقد الإنجليزي سيسيل داي لويس - C. Day Lewis (1904-1972) ؛ وعلى ذلك لا مشكلة فيها من وجهة نظر لاهوتية أياً كان تشددها. الثاني ، أن القصيدة تتجشم صعوبات جمة فى سبيل تبرير مشيئة الله نحو الإنسان . الثالث ، أن ميلتون يستحق منا عظيم الاحترام - على الأقل - لصدق مشاعره المتمردة على متطلبات عقيدته الدينية الرسمية ، بغض النظر عن درجة " اللوعى " فى هذا التمرد .

وباختصار يقف إمبسون بصلابة ضد أية قراءة تحاول أن ترد الأعمال الأدبية إلى مجال الحقائق " المتخيّلة " التى لا تحتكم إلى العقل والمنطق كما يحتكم النثر الفلسفى ، أو لا تستند إلى المعايير المعهودة فى السلوك الإنسانى القويم . وهذه هى النقطة التى واجه عندها النقاد الجدد مشاكل فى فهم اتجاه إمبسون النقدى وأوقعهم فى البلبلة . لقد راقهم فكرة البالغ الإحكام عن موضوع القراءة الفاحصة close-reading والتفسير اللفظى ؛ ولكنهم نكصوا عن قبول اتجاهه النقدى العقلانى الصارم الذى يجلى ما تحمل القصائد من القضايا المنطقية والأفكار الواعية ،والذى لا يتفق بطبيعة الحال مع اتجاههم . ويصور جون كرو رانسوم John Crowe Ransom إحساس البلبلة عند هؤلاء إذ يذكر أن إمبسون يتناول الشعر بجدية أكثر من اللازم ،ويحملهما ليس فيه . ويذكر أن خير مثال على هذا الاتجاه النقدى الصارم تحليل إمبسون لقصيدة هربرت Herbert " The Sacrifice " تحليلاً انتهى بها إلى سلسلة من القضايا المنطقية المتناقضة التى تصطدم بمبادئ الإيمان المسيحى . ويرى رانسوم أن " رؤية الشاعر هربرت لمسائل الإيمان هى ذاتها رؤية رجل اللاهوت ،مع فارق هام جداً هو أن الأولى مازحة ماجنة بينما الأخرى جادة متجهمة " . ويختتم رانسوم تعليقه بأن الشعر الميتافيزيقى " يوحى باللاهوت والعقائد يوحى بها أو يحاكيها فقط ، ولكنه ليس هى ، ولا يطمع أن يكونها " (Ransom, 1938, pp.328-9) .

ويعكس هذا الخلاف اتساع الهوة الفاصلة بين تفكير إمبسون والاتجاهات النقدية المعاصرة ، ومنها النقد الجديد القديم بما يحمله من طوابع وشعارات مسيحية جديدة ، وما أعقبه من مدارس الفكر النقدي التي تقطع الصلة بين قضايا المعنى والدلالة وبين قيم الحقيقة والزيف . وليس أبلغ من شهادة جوناثان كولر Jonathan Culler في هذا الصدد بكتابه *Framing the Sign* (1988). إنه يتفق مع إمبسون في أن أخطر ما في موجة النقد الأنجلو أمريكي التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية هو نزوعها نحو عرض الأعمال الأدبية على محك العقائد والقيم الدينية ما ظهر منها وما بطن . والأخطر أن يتواتر هذا الإجراء ويترد حتى يظن أنه جزء من " تراثنا الثقافي " المسيحي ، ويصبح الخروج عليه هدماً للدين ، وضلالاً ، أو مجافياً للذوق ، " وكم تذكرنا هذه الأزمة بما يمكن أن يحدث حين يتخلى التعليم عن مهامه التاريخية في مكافحة الخرافة ، وتشجيع الحوار الذي يناقش الأديان جميعاً ويمحص ما فيها من دعاوى الحق والباطل ، ومحاربة الدوجماتية الدينية في كل صورها وآثارها السياسية " (Culler, 1988, p.78).

ولا تقتصر حملة كولر على اضطراب المعايير النقدية وخطط الأعمال الأدبية بالعقائد والقيم الدينية ، وتأثير حركات الإحياء الديني في المسيحية والإسلام على مسيرة الفكر النقدي المعاصر ؛ بل أخذت تستتكر النهج الأكاديمي المتبع الآن ، والذي تقاعس عن أداء دوره في نشر التراث النقدي المستتير تقية أو سلفية . ويلاحظ كولر أيضاً أن الفترة الأخيرة شهدت " إحياء كبيراً للموروثات المقدسة the sacred واهتماماً بها " ليس فقط في أوساط المسيحيين الأصوليين الجدد - النقاد الجدد في أمريكا - الذين انتقدتهم إمبسون ، بل بين شيوخ مدارس النقد الأسطوري myth-criticism والتحليل

النفسي ، ونظرية السرد أو الحكى narrative theory ، ونظرية التأويل ، والتفكيك ، حتى إن جيفرى هارتمن اقترح مازحاً تسمية أقسام الأدب فى الجامعات " أقسام إدارة الأسرار المقدسة Department of Mystery Management " (ص 81) . وفى كل الأحوال - كما يقول كولر - " صار النقد الأدبى تكريساً للخطاب الدينى ومسهماً فى تقنيته بدلاً من أن يرتاد طريق البحث المستنير فيه " (ص 79) . وليس معنى هذا أن نفقد احترامنا للقيم الدينية التى تنادى بها المسيحية واليهودية والإسلام على حد سواء ، وإنما ندعو إلى عدم تعطيل العقل فى تفسيرها ، ونطالب بإعمال الفكر النقدى فيها ؛ لأن الإيمان هو حرية كل فرد فى أن يعتقد ما يشاء ، دون فرض وصاية على عقول الآخرين فى البحث والتمحيص .

ذلكم هو الحد الفاصل بين أطراف النزاع حول رواية سلمان رشدى . فعلى جانب يقف هؤلاء الذين يدافعون عن حقائق مسلم بها غير خاضعة للبحث النقدى أو الحوار المنطقى . وعلى الجانب الآخر يقف فريق فى حالة تشرذم وتفرق الآن ، وهؤلاء يدعون إلى حوار مفتوح ونقاش علنى بغية تقييم الموقف برمته ، وتمحيص الأدلة التى إستند عليها خصومهم والقيم التى إستخلصوها ، مقارنة بما عندهم من أدلة وقيم . وكأنما نسى هؤلاء وهؤلاء مواقف المفكرين الأحرار وجهود فلاسفة التنوير من أمثال إرازموس ، ومونتان ، وسبينوزا ، وكانت ، وفولتير ، الذين أسهموا فى إعادة صياغة المسيحية . وها نحن أحوج ما نكون إلى نظرية أدبية ، لتكون إطاراً نزيهاً أو خطاباً متخصصاً ، يقضى بين المواقف المتنازعة حول رؤية الحقيقة . بل إننا فوق ذلك كله كما يقول كولر :

يجب أن نحافظ جاهدين على قوة الدفع الناقدة المستنيرة التى تتمتع بها

النظرية الأدبية المعاصرة - هذه القوة التي تستميت طائفة من النقاد للاستحواذ عليها كي تخدم أغراضاً دينية . ويجب أن نسأل أنفسنا : لم خلعت الدراسات الأدبية شعار التحرر من ربقة الكهنوت في وقتنا الراهن ؟ وعلينا أن نتخذ خطوات عملية لفصل الخطاب النقدي عن الخطاب الديني أو الأيديولوجي ، وتحرير الدراسات الأدبية من أسر اللاهوت والتراث التأويلي، والتخلي عن فكرة النص المقدسة . وسبيلنا إلى تحقيق ذلك لا يتأتى عن طريق البحث النظري، بل بالنقد العملي السياسي الذي يتحدى السلطة القمعية للخطاب الديني دون المساس بما ينبغي للدين من توفير واحترام "

(1988, p. 86)

وليس لي تعليق على ما طرحه كولر سوى تفرقته بين نوعين من المعرفة : "نظري" و "عملي" وهي تفرقة تجعلهما على طرفي نقيض ، أو تعني أن المعرفة النظرية مضیعة لجهد فكري يحسن توجيهه إلى غايات عملية . والحق أن كتابه ينقض هذا التصور ، وخاصة حين يشيد بكتاب إمبسون مبني الكلمات المعقدة الذي يقدم نظرية تأويلية من خلال إطار عملي أرحب يستمد رؤيته من فهم السياق الاجتماعي التاريخي socio-historical . ويبدو لي أن الممارسة النقدية التي تجمع بين الرؤية النظرية والغاية العملية هي من صميم "وظيفة النقد" وهدف الدراسات الأدبية عموماً . وأظن أن هذا الموضوع هو لب الحوار الدائر الآن في هذه المرحلة التاريخية ، وفي سياق واقع سياسي يخيم بكل ضغوطه على الضجة الواسعة التي أثارت حول رواية سلمان رشدي . وفي غمرة الفوضى وتضارب ردود الفعل كاد يتلاشى دور النقد الأكاديمي وأوشك صوته أن يضيع .

مراجع الفصل الثانى

مراجع لمزيد من القراءة

Althusser, L. and Balibar, E. (1970) *Reading Capital*, Translated by Ben Brewster, New Left Books, London.

Appignanesi, L. and Maitland, S. (eds) (1989) *The Rushdie File*, Fourth Estate Books, London.

Bakhtin, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination*, Translated and edited by Michael Holquist and Caryl Emerson, University of Texas Press, Austin.

Culler, Jonathan (1988) *Framing the Sign*, Basil Blackwell, Oxford.

De Man, Paul (1986) *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Derrida, Jacques (1976) *of Grammatology*, Translated by G. C. Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Eagleton, Terry (1987) *The Function of Criticism*, Verso, London.

Empson, William (1951) *The Structure of Complex Words*, Chatto & Windus, London.

_____(1961) *Seven Types of Ambiguity*, Penguin, Harmondsworth [First published 1930].

Fish, Stanley (1979) *Is There A Text In This Class? The*

Authority of Interpretive Communities, Harvard University Press, Cambridge.

Kermode, Frank (1979) *The Genesis of Secrecy*, Harvard University Press, Cambridge.

Norris, Christopher (1988) *Deconstruction and the Interests of Theory*, Frances Printer, London; University of Oklahoma Press, Norman.

مراجع إضافية وردت في الدراسة

Arac, Jonathan (1987) *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies*, Columbia University Press, New York.

Arnold, Matthew (1973) "Tractatus Theologico-Politicus", "Spinoza and the Bible" and "The Bishop and Philosopher". In R. H. Super (ed.), *Lectures and Essays in Criticism*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 56-64, 158-82, 40-55 [essay first published 1865]

Barthes, Roland (1975) *S/Z*, Translated by Richard Miller, Johnathan Cape, London.

____ (1976) *Image Music-Text*, Translated By Stephen Heath, Fontana, London.

Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York

____ (1976) *Poetry and Repression: Revisionsim from Black To Steven*, Yale University Press, New Haven.

____ (1982) *Agon: Towards a theory of Revisionsim*, Oxford University Press, New York.

- Brooks, Cleanth (1947) *The Well Wrought Urn*, Harcourt Brace, New York.
- Charity, A. C. (1976) *Events and their Afterlife*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Coleridge, S. T. (1983) *Biographia Literaria*, edited by James Edgell and W. Jackson Bate, Routledge & Kegan Paul, London [first published 1817]
- Culler, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics: Structuralism. Linguistics, and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Davis, Lennard J. (1983) *Factual Fictions: Origins of the Novel*, Columbia University Press, New York.
- De Man, Paul (1978) "Preface" to Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Derrida, Jacques (1981) "The Double Session". In Jacques Derrida, *Dissemination*, Translated by Barbara Johnson, Athlone Press, London, pp. 173-285.
- ____ (1989) "Afterword: toward an ethic of discussion". In Jacques Derrida, *Limited Inc*, 2nd edn, Northwestern University Press, Evanston, pp. 111-60.
- Eagleton, Terry (1986) "Frere Jacques, or the Politics of Deconstruction". In Terry Eagleton, *Against the Grain: Selected Essays*, Verso, London.
- Eliot, T. S. (1928) *For Lancelot Andrewes*, Faber & Faber, London.

- ____ (1957a) 'Milton I', In T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London. [essay first published 1936]
- ____ (1957b) 'Milton I', In T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London. [essay first published 1947]
- ____ (1964a) 'Tradition and Individual Talent', In T. S. Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, London. [essay first published 1919].
- ____ (1964b) 'The Metaphysical Poets', In T. S. Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, London. [essay first published 1921].
- Empson, William (1961) *Milton's God*, Chatto & Windus, London.
- ____ (1984) *Using Biography*, Chatto & Windus, London.
- ____ (1987a) *Argufying*, Edited by John Haffenden, Chatto & Windus, London.
- ____ (1987b) *Faustus and the Censor*, Basil Blackwell, Oxford.
- Fish, Stanley (1989) *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford University Press, New York.
- Gadamer, H. G. (1975) *Truth and Method*, Translated by Garrett Barden and John Cumming, Sheed & Ward, London.
- ____ (1979) *Philosophical Hermeneutics*, Translated by David E. Linge, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

- Genette, G. (1979) *Narrative Discourse: An Essay in Method*,
Translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press,
Ithaca.
- Graff, Gerald (1970) *Poetic Statement and Critical Dogma*,
Northwestern University Press, Evanston.
- _____ (1979) *Literature Against Itself: Literary Ideas in
Modern Society*, University of Chicago Press, Chicago.
- Habermas, Jürgen (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*,
Luchterhand, Neuwied.
- _____ (1979) *Communication and the Evolution of Society*,
Translated by Thomas McCarthy, Heinemann, London .
- _____ (1984) *The Theory of Communicative Action*, Vol.1,
Translated by Thomas McCarthy, Heinemann, London .
- _____ (1987) *The Philosophical Discourse of Modernity:
Twelve Lectures*, translated By Frederick Lawrence,
Polity Press, Cambridge.
- Hartman, Geoffery (1980) *Criticism in Wilderness*, Yale
University Press, New Haren.
- _____ (1981) *Saving the text: Literature/Derrida/Philosophy*,
John Hopkines University Press, Baltinore.
- Hohebahl, Peter Uwe (1982) *The Institution of Criticism*,
Cornell University Press, Ithaca.
- Hoy, David C. (1979) *The Critical Circle*, University of
California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Hutcheon, Linda (1987) *A Poetics of Postmodernism*,
Routledge, London.

Kermode, Frank (1969) *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, New York.

____ (1975) *The Classic*, Faber & Faber, London.

Leavis, F. R. (1952) "Mr Eliot and Milton". In F. R. Leavis, *The Common Pursuit*, Chatto & Windus, London, pp. 39-65.

Leitch, Vincent (1983) *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, Columbia University Press, New York.

Lewis David (1986) *On the Plurality of Wolds*, Basil Blackwell, Oxford.

Macherey, Pierre (1978) *A Theory of Literary Production*, Translated by Geoffery Wall, Rourledge & Kegan Paul, London.

Palmer, Richard (1969) *Hermeneutics: Interpretation Theory in Scheiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, Northwestern University Press, Evanston.

Pavel, Thomas A. (1987) *Fictional Words*, Harvard University Press, Cambridge.

Ransom, John C. (1938) "Mr. Empson's Muddles", *Southern Review*, 4, 322-39.

Richard, I. A. (1924) *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul, Trench, Trubner, London.

Rimmon-Kenan, S. (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London.

- Rorty, Richard (1982) *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- (1989) *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rushdie, Salman (1988) *The Satanic Verses*, Viking/Penguin, New York and London.
- Spinoza, Benedict de (1884a) *Theologico-Political Treatise*. In R. H. M. Elwes (trans). *The Chief works of Benedict de Spinoza, Vol.I*, George Bell, London [first published 1670].
- (1884b) *On the Improvement of Understanding*. In R. H. M. Elwes (trans). *The Chief Works of Benedict de Spinoza, Vol.2*, George Bell, London [first published 1677].
- Sprinker. Michel (1987) *Imaginary Relations: Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*, Verso, London.
- Strauss, Leo (1965) *Spinoza's Critique of Religion*, Schocken Books, New York.
- Todorov, T. (1977) *The Poetics of Prose*, Translated by Richard Howard, Basil Blackwell, Oxford.
- White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Wimsatt, W. K. (1954) *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington.

القسم الثانى

الأدب والتاريخ

الفصل الأول

الأدب وعالم العصور الوسطى

دوجلاس جراى Douglas Gray

فى حكاية حلم سيبيو *Somnium Scipionis* لشيشرو Cicero يحلم الفتى سيبيو Scipio ⁽¹⁾ بقاء جده المشهور سيبيو الأفريقى الكبير Scipio Africanus Major، فيحمله الجد إلى السماء ، وينظر الفتى إلى قرطاجنة " من عل ، حيث الجو الرائق المرصع بالنجوم المتألئة " :

حين تطلعت من هذا المكان ، بدا كل شئ رائقاً ورائعاً .
وأبصرنا من هذه البقعة نجوماً لم تكن لنراها ، وكانت اجرامها
من ضخامة الحجم بحيث فاقت تصوراتنا وبدا الفضاء
المرصع بالنجوم أكثر حجماً من الأرض . ومن موقعنا لاحت
الأرض ضئيلة الحجم حتى اعترانى الخجل من إمبراطوريتنا
التي لم تكن سوى قطرة فى محيطها .

وأخذ الجد يطلع الفتى على الفضاءات التسعة التي يتكون منها الكون ،
والفضاء السماوى ، الذى يضم ويحتضن كل المجرات الأخرى ، والذى تدور
حوله النجوم منذ الأبد ، وتدور أسفله الكواكب السيارة السبعة ، ومنها القمر ،
فى إتجاه عكسى : "كل ما تحت القمر من منازل فان وزائل ، فيما عدا الأرواح

(1) سياسى وقائد عسكرى رومانى (مختلف فى مولد وحياته بين 185 - 129 ق.م) من أبرز إنجازاته العسكرية أنه قاد حملة أخيرة على مدينة قرطاجنة فى شمال أفريقية ، وسواها بالأرض سنة 146 ق.م ، ثم صار زعيماً للمعارضة فى روما سنة 132 ق.م . وهو حفيد بالتبنى للقائد الرومانى الأكبر سيبيو الأفريقى الكبير (237 - 183 ق.م) الذى التقى به الفتى فى حلمه.

التي تفضلت بها الآلهة على البشر . وكل ما فوقه مخلد". وتلى القمر بزوالاً الأرض الثابتة بلا حراك . والفتى مذهول بصوت الموسيقى العذب الذي يتبعث من الفضاءات :

تلك النغمات المنسجمة التي تتخللها وقفات غاية في الإتساق والانسجام ، صادرة عن حركة الفضاءات السريعة . وينتج عن إمتزاج الأنغام المرتفعة والمنخفضة ألوان من الألحان وأصحاب المواهب الذين يحاكون هذا الانسجام المتناغم بآلاتهم الوترية وغنائهم ، يظفرون بالعودة إلى هذا المكان ، كما ظفر بها الذين كرسوا طاقاتهم الخارقة للبحث عن الحقيقة المقدسة . أما الزائلون فتمتلئ آذانهم بصوت الموسيقى ولكنهم لا يسمعون .

وفضلاً عن كون هذه القطعة الشعرية البالغة التأثير (التي طالما أعجبت القراء وكبار الكتاب ورددوها في العصور الوسطى) تعبيراً جميلاً عن رؤية النظام الكوني وطبيعة الموسيقى ، فإنها تضع أمام مؤرخ أدب العصور الوسطى عدداً من الأفكار والتصورات الهامة . من ذلك مثلاً الولع الشديد بالنظام order أى التناغم المنسجم والمتولد عن توازن الحركة movement ، وليس النظام الثابت والجامد كما يظن ، ومنها هذا الإحساس المأساوى بالهوة الفاصلة بين إنسجام الكون الخالد وحياة الإنسان فى هذا العالم الزائل .

وتجدر الإشارة قبل كل شئ إلى أننا اقتبسنا هذا المشهد من نص كلاسيكى ، لنسلط الضوء على أهمية التراث الثقافى للعالم القديم ، وتأثيره على ثقافة العصور الوسطى ، والتواصل الملحوظ والمستمر بين الثقافتين . ذلك لأن مصطلح العصور الوسطى The Middle Ages طالما إستخدمه رواد عصر النهضة ومفكرو نزعة التنوير الإنسانية Humanism ، إستخداماً يدل على

القطيعة مع التراث المجيد للماضى الغابر ؛ ثم سرعان ما تحول الاتجاه فى أواخر عصر النهضة إلى إعادة اكتشاف الثقافة الكلاسيكية فيما سُمى حركة البعث والإحياء ، ليضع بذلك حداً للقطيعة والانفصال . وربما اتضح خلل هذا الرأى وخطئه إذا ما راجعنا أبيات دانتي فى مفتتح الجحيم *Inferno* (حوالى 1307-1321م) حيث يرى الشاعر المفزع المرتعب وحوشاً غريبة ، ويلتقى بشبح يقدم نفسه إلى الشاعر بقوله : "كنتُ شاعراً ، وتغنيتُ باسم ذلك العادل ابن أنكيسيس ، الذى جاء من طروادة ، بعد أن التهمت النيرانُ مدينةً إلى يوم الشامخة " . وسرعان ما يتحول العجب والرعب إلى حفاوة وتبجيل ، ويصبح الشاعر قائلاً : " أنت أستاذى ومرجعى ، وأنت وحدك من قبستُ عنه الأسلوب الجميل ، الذى أضفى علىّ المجد "(2) . ولم يكن الشبح إلا فرجيليو (فرجيل) الذى صار دليل الشاعر فى شعاب الجحيم . وهناك التقى دانتي بأربعة كتب عظام : هوميروس أمير الشعر ، وهوارتيوس الساخر والأخلاقى ، وأوفيدوس ، ولوكانوس (3) .

هؤلاء هم الأساتذة الكبار الذين تأثر بهم كتاب العصور الوسطى بدرجات متفاوتة . وكانت مؤلفاتهم ضمن الكتب الدراسية المقررة ، التى إشتملت أيضاً على تمهيد يضم بعض " المؤلفين الأقل مرتبة " من أمثال : دوناتوس النحوى ، وكاتو الأخلاقى ، وإيسوب مؤلف الحكايات الخرافية (فى أصلها اللاتينى) للناشئة من الطلاب . وأغفل كثير من مؤلفات "المؤلفين" الرومان ، وضاع جانب كبير من الأدب اليونانى لقلة المعرفة باللغة اليونانية

(2) الأنشودة الأولى: 73 ، 85 من الجحيم ، ترجمة : حسن عثمان (دار المعارف بمصر ، 1959) ص 83 وما بعدها.

(3) الأنشودة الرابعة: 88 ، السابق ، ص 116

فى الغرب. فقصة الإلياذة *Iliad* لم تعرف إلا من خلال تلخيص لها ؛ ونال هوميروس شهرة عريضة بوصفه شاعراً عظيماً ، بيد أنه لم يجد إنصافاً لدى هؤلاء الغربيين الذين يودون أن ينتسبوا إلى الطرواديين لا اليونانيين . ومما زاد الطين بلة أن الفوضى التى تمخضت عنها نهاية الإمبراطورية الرومانية ، قد تركت بصماتها التاريخية فأوقفت مد الثقافة الوثنية ، وأسقطت حكم النخبة الوثنية المتعلمة . وفى غمرة ذلك كله نضب الذوق الجميل والسلوك المِهذب والتعبير اللطيف ، واختفت روح التسامح مع المخالفين فى الرأى .

وكان من جراء التغيرات الكبرى فى النسيج الثقافى والاجتماعى أن حدثت تحولات عجيبة فى رؤية القصص والأساطير القديمة ، وتفسيرات خاطئة لها . والأهم أن تلك القصص والأساطير التى وردت فى مئات الترجمات والشروح والمرويات ، تحولت إلى أعمال فنية رائعة برؤية جديدة كل الجدة . وآية ذلك أن أسطورة أورفيوس وإيريديس⁽⁴⁾ الإغريقية تحولت فى رواية إنجليزية إلى قصة لإنقاذ البطلة من عالم الجن . وخلع روائيو القرن الثانى عشر الميلادى على أبطال رواياتهم التاريخية *Roman d antiquite* صفات أبطال اليونان وطروادة الوثنيين ، وحاكاهم شكلاً ومضموناً، إلا أنهم صاغوها فى سياق أخلاق الفروسية السائدة آنذاك . وفى هذا المقام تجدر الإشارة إلى نقطتين فى غاية الأهمية :

(4) أورفيوس شاعر وموسيقى من شخصيات الأساطير اليونانية ، ويقال إن موسيقاه كانت تجذب الأحجار وتسير الحيوانات من ورائه. تزوج إيريدس التى ماتت من لدغة أفعى ، فهبط إلى العالم الأسفل باحثاً عنها، وأثرت موسيقاه فى برسيفون إلهة ذلك العالم ، فبعثت إيريدس إلى الحياة ، واشترطت عليه ألا ينظر إليها وهى تسير وراءه ؛ ولكنه نسى ونظر إليها فذهبت إلى الأبد. وقتل المانياديات من أهل تراقيا أورفيوس ، وطفت رأسه على الماء حتى وصلت إلى جزيرة لسبوس حيث دفنت .

الأولى: أن التأثير بالتراث الأسطوري والقصصى الوثنى للعالم القديم لم يكن تأثيراً سلبياً ، بل كان طرحاً جديداً ورؤية متخيّلة له .

الثانية: أنه على الرغم من شذوذ بعض أعمال المحاكاة من وجهة نظر كلاسيكية ضيقة ، فمن الواضح أنها اقتربت جداً من عوالم التراث الكلاسيكي الأسطوري ، وحملت كثيراً من سماته ، مما يطمئننا على أن عوامل التواصل بين العالم القديم وعالم العصور الوسطى كانت أكثر من دواعى القطيعة . وهكذا وظف النتاج الأدبي للماضى فى خدمة متطلبات الحاضر . وفى الوقت نفسه نشطت حركة إحياء الأعمال الكلاسيكية ، وتميزت بحماسة ظاهرة ورغبة فى إصلاح اللغة اللاتينية وتجديد أساليب الكتابة ، وخاصة فى فرنسا القرن الثانى عشر ، وأواخر العصور الوسطى بإيطاليا على عهد بترارك ومن جاء بعده . وكانت النزعة الإنسانية *Humanitas* هى القاسم المشترك بين كتاب العصور الوسطى متدينين وعلمانيين على السواء ، حتى ليستطيع المرء أن يميز تيارات ذات صبغة إنسانية "هيومانية" مختلفة اضطربت بها الساحة الثقافية آنذاك .

ولا شك أن أكثر التحولات الثورية فى مجال الحياة الفكرية والروحية كان هو إنتصار الرؤية المسيحية . فقد أقرت نظرة القديس الكون من حيث هو خلق منظم ومنسجم أبدعته قدرة الله ، إلا أنها ربطت هذا الانسجام البديع برويتها للحياة الآخرة مثنوى المتقين . وفرضت على الإنسان فروضاً باهظة ، وأثقلته أحياناً بالألم وأمدته أحياناً أخرى بالأمل . ونستطيع أن نضرب على ذلك مثالين فى غاية الدلالة من حيث الخطر والتأثير : أحدهما بطله إمبراطور ، والآخر بطله أستاذ فى البلاغة ؛ وكلاهما خلع ربة الوثنية وإعتنق المسيحية .

ففى سنة 312م روى أن الإمبراطور الرومانى قنسطنطين رأى فى

مناحه ، قبيل إحدى المعارك ، صليباً من النور يحمل شعار *signo vinces* *hoc* بهذه الأمانة سوف تنتصر ؛ وقيل له أن يجعل هذا الشعار على مغفرك ومغافر جنودك ، ففعل ، وانتصر . وكان حلم الصليب المنير ذا أثر خطير على ظاهرة الإيمان الغيبي في العصور الوسطى ؛ بل إن ارتباطه بالنصر والحرب لم يكن أقل خطراً . ذلك لأنه فتح الباب واسعاً للحملة العسكرية رغم التبريرات المقدمة عن عدالة الحرب وتسبب في سفك كثير من الدماء باسم "الصليب" ، ودعم موقف المتشدددين دينياً . وكان من نتائجه أيضاً أن صار دين الأقلية المضطهدة ديناً "رسمياً" أو "دين الدولة" الذي تحكم في مصائر الناس على إختلاف مشاربهم . وأفرزت هذه التحولات إدارة بيروقراطية معقدة يستطيع ذوو المواهب من الشباب ، مهما تواضعت أصولهم الاجتماعية ، أن يرقوا من خلالها إلى أعلى المناصب . وأصبح كرسى البابوية واحداً من أقوى مراكز القوة التي يطمح إليها كل حاكم ، بغض النظر عن رفض بعض الحكام العلمانيين والفلاسفة السياسيين لمزاعم الطامعين في إعتلاء الكرسى البابوي .

ولم يكن إعتناق أوغسطين⁽⁵⁾ للمسيحية في ميلانو سنة 386م بأقل خطراً ، إذ بات واحداً من "آباء الكنيسة" العظام . بيد أن تأثير كتبه على اللاهوت كان أعمق وأشمل ؛ ونخص بالذكر كتابه الاعترافات

(5) القديس أوغسطين Saint Augustine (354-430) لاهوتى وفيلسوف كاثوليكي ، ولد في شمالي أفريقية ، لأب وثني وأم مسيحية ، وكانا مواطنين رومانيين ، يتحدثان اللاتينية . تلقى تعليمه في قرطاجة وغيرها من مدن الشمال الأفريقي ، وقام بتدريس فن البلاغة والبيان في قرطاجة وروما وميلانو . وبعد أن تحول إلى المسيحية سنة 386م ، عاد إلى وطنه ، وأخذ في دراسة اللاهوت المسيحي والفلسفة الأفلاطونية ، بغرض التوفيق بين الدين والفلسفة ؛ ثم استدعى ليكون أسقف البلاد ، وظل في كرسيه حتى وفاته . وهو من أشد المدافعين عن حاجة الإنسان لله ، والإعتماد عليه في كل شئ ومن أشد المؤمنين بالجانب العملي للدين .

The Confessions (397 – 398) الذى يغوص فى باطن النفس ، ويستبطن أسرار التحول إلى المسيحية ، ويعيد اكتشاف الذات ؛ وظلت أصداءه تتردد قوة وضعفاً فى الكتابات المتأخرة التى تناولت التجارب الروحية والسير الذاتية . ويقدم كتابه مدينة الرب *City of God* (413 – 426) صورة قوية لمدينتين على طرفى نقيض ، وهما: القدس Jerusalem ، وبابل Babylon ، كما يقدم تصويراً رائعاً للمسيحيّ منفياً من أرض أجداده ، حاجاً مسافراً فى عالم كريمة ومخادع وزائل . ومن ثم غدت صورة الرحلة إلى القدس والحج ، بما تحمله من مزيج الإيمان والقلق ، خاصية تميز مختلف أنواع الأعمال الأدبية فى العصور الوسطى .

والتعميم الوحيد الذى يمكن أن نجازف به هو أن الديانة المسيحية فى العصور الوسطى كانت معقدة ومتنوعة . فعلى الصعيد الفكرى الذى تمثلته "المدارس Schools" يجد المرء مناقشات فلسفية غاية فى الرقى ، تحاول تأسيس أركان الإيمان على أسس عقلانية مدعومة بالبراهين ؛ وعلى صعيد آخر مناقض يوجد الجهل الفاضح والتواكل ، أو إيمان العوام الجارف الذى لا يفرق كثيراً عن أعمال السحر . ولكن هذا لم يكن مجرد تباين بين وضعين: وضع رجال الكنيسة من جهة ، وعامة الناس من جهة أخرى ؛ ذلك لأن صفوف رجال الكنيسة لم تخل من جهال ومتواكلين ، ولم تخل صفوف العامة من رجال ونساء بحثوا فى اللاهوت والحياة الروحية . ولم يكن هذا وضعاً تملى فيه الطبقة "الأعلى higher" من رجال الدين عقيدة رسمية ، أو تفرض لونا من الحياة الروحية على العامة ؛ لأن كل البدائل تشير إلى أن إيمان العوام كان جارفاً ومؤثراً (وتجلى ذلك فى ظهور تقليد عبادة القديسين واحتفال المريدين بهم). وغالباً ما كان سلوك رجال الأبرشية (الكنيسة المحلية) لا يختلف عن سلوك رعاياهم فى طرائق الحياة أو التفكير ، وكانت الأبرشية

مركز الحياة الاجتماعية والدينية على السواء . وغلبت على الدين المسيحي في العصور الوسطى نزعة من الزهد ، تأثر بها اعتقاد الناس بصورة أو بأخرى ؛ فما برحوا يذكرون بقدرة الله القادر وضعف الإنسان العاجز ، وحتمية الموت الذى يقضى على الحياة الدنيا ومتاعها الغرور ، والتحذير من وساوس الشيطان ، ومغبة الإقبال على المتع والشهوات الحسية . وعلى الرغم من أن كثيراً من الناس أعرضوا وأصموا آذانهم عن تلك المواعظ ، فقد أخذ الزهاد يحضون على خلع الحياة الزائلة في سبيل حياة روحية أبقي وأقوم طريقاً . وكانت الأديرة قبل كل شيء تمثل قيمة الزهد والالتزام بحياة الروح ونبذ الدنيا ؛ وظلت طوال العصور الوسطى مراكز التصوف والتعلم ، التى أشعت على الثقافة آنذاك . وقد تؤدي نزعة الزهد إلى ردود فعل متطرفة ؛ وهذا بالضبط ما حدث للمسيحية في العصور الوسطى ، إذ واكب التزهيد في الدنيا ووعيد العصاة الآثمين بأشد العذاب ، تيار يؤمن إيماناً راسخاً بالإنسان الذى كرمه الله وجعله خليفة في أرضه .

ثمة تحول كبير طرأ أيضاً على الآراء اللاهوتية (كما رأينا في النظرة إلى "المطهر" أو الأعراف)⁽⁶⁾ ، وتطور آخر اعتري الحياة الروحية الصوفية ، إذ صار من المؤلف إبان ذروة العصور الوسطى وقرب نهايتها توكيد الصفات البشرية والمأساوية في طبيعة السيد المسيح ، التى عرفت برواية الحلول ، أى حلول اللاهوت بالانسوت ، بعد أن كانت تُتكرر أو يُقلل من شأنها .

(6) وجد في إيطاليا في القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، جماعة من كتاب الرؤيا أو المشاهدة ، وصفوا الحياة في العالم الآخر ، مثل الراهب يواقيم الفلورنس الذى رأى نهر الكبريت المحترق يعلوه جسر يؤدي إلى رياض الفردوس ، وتكلم الراهب ألبريجو عن عذاب الجليد والأفاعى وبحيرة الدم والنيران . وكذلك تناول القديس توماس الأكوينى الجحيم والمطهر والسماء ؛ ووفق في ذلك بين المسيحية وفلسفة أرسطو .

ولعب إيمان العوام دوراً حاسماً في ميدان الدين ، حيث ظهرت إلى جانب المؤسسات التقليدية الروحية للكنيسة الممثلة في الكاتدرائية والأبرشية والدير اتجاهات "روحية صوفية تعرضت أحياناً للاضطهاد ، وأحياناً للقبول والتسامح (مثلاً طائفة الفرنسيسكان أتباع القديس فرانسيس العزيزي) . وكانت هذه الاتجاهات في بداية الأمر تدعو إلى علاج أعراض الخلل والـترهل والفساد الدنيوية التي أصابت الكنيسة ، وتطالب بالعودة إلى سنة الأوائل في النقشف والزهد . وشهدت القرون الوسطى مقدم طوائف الرهبان الجوالين Friars (7) الذين استقبلهم رهبان الأديرة Monks وقساوسة الأبرشيات بعين الشك أول الأمر ، ثم ما لبثوا أن اتهموهم بالانغماس في حب الدنيا ؛ كما شهدت أيضاً تأسيس رباطات النساء B guinages اللاتي كن يعلمن الأطفال ، ويعالجن المرضى والمسنين ، وغير ذلك من المنظمات الشعبية الخيرية .

وقامت حركات كثيرة ومتعددة للإصلاح ، كانت تموج بالحوار وتصطبغ بالنقد ؛ وواجهت الكنيسة تحديات من داخلها وخارجها . ولم يعد الدين في العصور الوسطى متفوقاً أو جامداً ، بل امتلأ بكل أسباب الحيوية والتوتر والحماسة ، التي أخذت الكنيسة تحاول أن تلم شتاتها في منظومة متناغمة . وعلى صعيد الحياة الروحية الصوفية كانت هناك جهود فردية على أيدي الوعاظ والمعلمين الذين حركوا لواعج الحنين والشوق للحياة الأبدية البهيجة في رحاب القدس ونعيمها المقيم ؛ وأثاروا أيضاً كوامن الخوف والقلق من يوم الحساب حين تقوم الساعة (عبرت عن ذلك بعض الترانيم الدينية الخالدة) .

(7) هم الرهبان الجوالون الذين يعيشون على الصدقات ، ويطلق عليهم "الإخوان" ، وينتمون إلى طوائف دينية كثيرة نابعة من الكنيسة الكاثوليكية ، وأهمها أربع: الدومينكان ، والفرنسيسكان ، والكرمل ، والأوغسطية. وهم غير رهبان الأديرة الرسمية المعروفين بـ Monks .

وقد يبدو الإسهاب فى الحديث عن المسيحية فى العصور الوسطى
مجانباً للصواب ، فيظن أنها كانت بمعزل عن سائر مرافق الحياة الثقافية آنذاك.
والحق أنها كانت جزءاً من نسيج الحياة ؛ إذ تداخلت الجوانب الدينية والدنيوية
تداخلاً شديداً أسفر أحياناً عن نتائج باهرة ومذهلة . من ذلك أن إحدى
المسرحيات الانجليزية فى القرن الخامس عشر ، وهى مسرحية الرعاة الثانية
Second Shephards Play، احتوت على مشهد كوميدى يصور خروفاً
مسروقاً ، لا يخرج عن كونه محاكاة تهكمية واضحة وجريئة لمشهد توقيع
السيد المسيح طفلاً فى مشهد لاحق . وأكثر من هذا وضوحاً وجرأة مشهد الحج
الذى يصور كيف تتقاطع وتتلاقى حياة الدنيا وحياة الآخرة ، أو حياة الجسد
وحياة الروح . وحتى مصطلح الحج Pilgrimage نفسه لا يخلو من صياغة
حرفية لفكرة قديمة عن رحلة المسيحي حاجاً عبر دروب الحياة إلى نعيم
القدس . وكان الرحلة عمل شاق للتكفير عن الخطايا ، وسفر رمزى نحو
الموت ، وقد محتوم يجب الإعداد له ؛ وكأنها ممارسة روحية فعالة تعود
بالنفع والثواب على المرء الذى يرحل لزيارة الأماكن المقدسة: فى القدس ،
وروما ، وقشتالة ، وويلزهام ، وكانتربرى (مثنى "الشهيد الميمون المبارك"
القديس توماس ، الذى "تعهد المرضى من عامة الناس بالرعاية") ، إلى غير
ذلك من الأماكن . وعدت رحلة الحج أيضاً مناسبة لمشاهدة العالم والسياحة فى
الأرض (كما لاحظ تشوسر: مع مقدم الربيع يبدأ حنين الناس إلى الحج) ؛
وهكذا تشابهت رحلات أفواج الحجاج فى بعض جوانبها بصناعة السياحة
الحديثة (فرأينا أحد الحجاج الألمان فى القرن الخامس عشر ينعى صنيع النبلاء
الذين ينقشون أسماءهم وشعاراتهم من باب الذكرى على المزارات المقدسة) .
ولم تخل من بعض المنافع المادية ، حيث استطاع نفر من أصحاب المراكب
الشرعية فى فينيسيا (البندقية) تحقيق ثروات طائلة من نقل الحجاج إلى الأماكن

المقدسة . وأخيرا كانت تلك الأسفار وسيلة للقاء الناس والتعرف على عاداتهم وأخلاقهم . وربما انتقد بعض الأخلاقيين بشدة هؤلاء الناس وعاداتهم بلارحمة، مثلما انتقد تشوسر "سيدة باث" إحدى حكايات كسانتربري⁽⁸⁾ . واتكأ تصويره الشعري على موضوع رحلة الحج فقدمت أشعاره عالما صاخبا متنافرا من مختلف الطبقات والنماذج الإنسانية ، والأجناس ، حيث لا نرى سوى "أخلاق من البشر يلغظون بشتى الألسنة" .

ومن الخطأ أيضا أن نحصر تلك التحولات والتطورات في إطارها الثقافي فحسب . فآدب العصور الوسطى كان نتاج مجتمعات جديدة قامت على أنقاض الإمبراطورية الرومانية ، وظل يتطور مع انتقال الحياة في هذه المجتمعات انتقالا تدريجيا متقطعا ، من أطوارها الزراعية والريفية المستقرة ، إلى أطوار أخرى من حياة المدن المضطربة في القرن الخامس عشر . ومع أن نمط الحياة الريفية ظل هو الطابع السائد ، فقلما عكس الأدب صوت الفلاح ، أو وصف حياته ، اللهم إلا أن تنتزل عليه معجزة أو يسمع هاتفا في منامه ، كما حدث للشاعر الريفي كايدمون Caedemon (ازدهر في سنة 670م) الذى تضاربت فيه الأقوال . وتوافد النازحون الباحثون عن سبل العيش الميسرة ، وحياة الحرية ، على المدن ، فازدادت عدداً واتساعاً ، وضجت الحياة فيها بالزحام والعنف . وتحول بعضها إلى مدن كبرى ، وكثير منها إلى مراكز سياسية ذات نفوذ . وتركزت الثروة في أيدي السراة وكبار التجار ، فوجـهوا جزءاً كبيراً منها لبناء الكنائس والكاتدرائيات ورعاية الفنون . وفي المدن ولدت

(8) ترجمها مجدى وهبة وعبد الحميد يونس إلى العربية مع مقدمة عن الشاعر وحكاياته ، وتعليقات وهوامش تضى النص . (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983) .
والحكاية المذكورة تروى قصة امرأة تزوجت من خمسة أزواج منذ بلغت سن الثانية عشرة ، وتدافع عن كثرة الزواج ومتعه الجنسية ، ومكر النساء (ص183-213) .

الجامعات فى العصور الوسطى ، رغم أن العلاقة بين المدينة والجامعة between town and gown اتسمت غالبًا بالتوتر . وقدمت النقابات والجمعيات الأهلية تسهيلات فى التعليم ، وخدمات اجتماعية ، وأقامت المهرجانات والاحتفالات ، واهتمت فى شمال انجلترا بتقديم عروض للمسرحيات الدينية ، أو مسرحيات الأسرار mystery plays . وكانت المدن مقر الاحتفال بأعياد القديسين ، ومركز الأسواق ، ومقصد أهل الحرف والصنائع ، والحواة والمنشدين والشعراء الجوالين ، الذين يتدفقون من كل حذب وصوب لعرض ما لديهم من بضاعة . وقد لا يظهر تأثير المدينة الكبير دائمًا بشكل واضح ومباشر فى الأدب ، إلا أنه موجود بصورة ما فى أدب العصور الوسطى ؛ وآية ذلك أنه مائل فى شعر دانتي الذى أوحى به علاقته المتوترة بمدينته فلورنسة ، كما كانت حياة المدينة بقيمتها التجارية وراء حكايات بوكاتشيو Boccaccio ديكاميرون Decameron (1351-1349) . أما تشوسر فهو شاعر لندنى حتى النخاع .

وكانت القلاع والحصون ، التى تمثل لمعظم القراء المعاصرين صورة نمطية للعصور الوسطى ، آيات رائعة على التقدم التكنولوجى العسكرى ، كما نرى فى قلاع الحملات الصليبية أو الحصون الإنجليزية فى ويلز ؛ بيد أنها كانت أيضًا رمزًا للقهر والطغيان (كتب أحد المؤرخين الرهبان من بيتربره Peterborough أنه فى عهد الملك ستيفن Stephen "ملأ الأشرار المستغلون الأرض بالقلاع والحصون") . ولعلها كانت أيضًا مسرحًا رائعًا لكثير من مظاهر الحياة الاجتماعية الأرستقراطية ، التى طالما صورها الأدب فى مشاهد نابضة بالحياة ، كما نرى فى قصيدة سير جاوين والفراس الأخضر Sir Gawain and the Green Knight (1400-1375) . وشاع تعبير "الفروسية chivalry" على نطاق واسع ، فلم يعد التحلى بأخلاق البطولة

والفرسان مقصورا على طبقة النبلاء ، ولم يعد محصورا فى ميادين المعارك ، بل احتفى بها العامة فى مهرجاناتهم ومسابقاتهم ، وصورها الادباء ، وخاصة فيما يعرف بقصص الحب الرومانسية romance ، من خلال أبطال اشتهروا بأسمائهم مثل: آرثر Aethur ، وجاوين Gawain ، ولانسلوت Lancelot . وتعانق فى عالمها الخيالى الخصيب الشباب والحب . وبداية من القرن الثانى عشر تطور أدب شعبى يتناول الحب والعشق فى أغاني التروبادور Troubadours والمنشدين الجوالين Trouveres ، وقصص البطولة والهوى الذائعة والمعروفة بثنائيات المحبين: تريستان وإيسلوت Tristan and Iseult ، ولانسلوت وجينفر Lancelot and Guinevere . وفى غمرة ذلك كله ، لعبت المرأة دورا ما فى الحياة السياسية ، تراوح بين تصريح الأمور العامة وتقرير مصير التاريخ (جان دارك مثلا) . وعلى الرغم من القيود الصارمة المفروضة على حرية المرأة آنذاك ، استطاعت المرأة أن تسهم إسهاما كبيرا فى ميدان الأدب بالتأليف (مارى دى فرانس Marie de France ، والنساء التروبادور) ، ورعاية الأدباء فى الصالونات الأدبية ، وأنتكون دائما ذات حضور مؤثر وفاعل بين جمهور المنتديات الثقافية .

وفى مطلع العصور الوسطى وإبان ذروتها ، اقتضت الروابط الاجتماعية التقليدية على سلسلة معقدة من الإجراءات التى شكلت العلاقة بين السيد المالك lord ورعاياه المملوكين vassals ، عرفت بمصطلح فضااض هو " الإقطاع feudalism" . ومن بين تلك الإجراءات أن يقطع السيد أحد رعاياه أو مواليه قطعة أرض ، أو يهبه هبة beneficium ، أو يظله بحمايته ، نظير خدمة أو مساعدة يؤديها إليه . وأسفر هذا النظام البادى الاستقرار ، عن عواقب وخيمة من التوتر والصراع وتضارب المصالح ، وازدياد تهافت الأرستقراطيين على حيازة الأرض . ولكن أثره فى أدب العصور الوسطى كان واسعا

وعميقاً: ففي الروايات مثلاً ، قد يعتبر العاشق المحب نفسه تابعاً مملوكاً vassal لسيدته . وفي الأدب الروائي والحياة اليومية معاً ، يعتبر الفرد المسيحي نفسه عبداً مملوكاً لله . ومن أفضل الصيغ التعبيرية عن هذا التصور مشهد الموت في أغنية رولان *Chanson de Roland* (1100 ؟) ، حيث يرفع البطل رولان شأن الموالى التابعين قفازه إلى الله أثناء صعود الملائكة بروحه إلى الفردوس ، علامة على الخضوع والتسليم . وهذه المبالغة الهائلة في التعبير عن ضرورة الولاء الشخصي والتبعية ، كانت تعنى أن "الحنث breaking faith" بذلك هو أفدح الآثام ؛ ومن ثم صارت كلمة "خائن traitor" شأنها شأن كلمات الولاء والتبعية والوفاء بالوعد مشحونة بالعاطفة إلى أقصى حد . ومما يلفت النظر في الأدب أن دانتى ، الذى لم يكن أديباً "إقطاعياً" ، يلقى فى أسفل درجات الجحيم بكبار الخونة على مر التاريخ: جانيلون (خائن رولان) ويهوذا (خائن السيد المسيح) .

ولم تكن حياة العصور الوسطى ، بالنسبة لكثير من الناس ، "مرآة" أو نموذجاً للتعايش الجميل بين القوم ؛ لأنهم وقعوا تحت وطأة الغزوات والحروب والثورات (كثورة الفلاحين على النبلاء فى كل من فرنسا سنة 1358م المعروفة بـ Jacquerie ، وثورتهم بانجلترا سنة 1381م) ، وأصابتهم الأوبئة (وخاصة وباء الطاعون سنة 1348م) . ولم يبق صغير أو كبير إلا تعرض للمحن . وعمت الفوضى ، وظهر اللصوص والخارجون على القانون فى كل مكان ، واتخذوا الغابات ملجأ وملأذاً (وتمثل الغابات فى أدب العصور الوسطى مصدر أعمال السحر ، ومأوى المجانين ، والهاربين من العدالة ، والفارين من الظلم) . وبدأت صورة الحياة العلوية بالمقارنة لحياة البشر فى العالم الأرضى تحت القمر بما يسودها من فوضى واضطراب تامة الانسجام والتناغم فلا غرو إذن أن أدان الأخلاقيون الحياة الدنيا ورموها بالخطيئة وانعدام الغاية الروحية .

وتعكس قصيدة وليم لانجلاند Langland حلم بيرز الفلاح *Piers Plowman* (9) (1367-1386) هذه النظرة إذ تبدأ بوصف "حقل يغص بالناس" ، والكل منهمك في عمله ، لاه عن ذكر الله والتدبر في ملكوته . وهذه الرؤيا الشعرية تصوير للعالم ، والمجتمع الطافح بالفساد (وتجسده ببراعة شخصية السيدة ميد Lady Meed في القصيدة) .

وقد ظل كثير من الأخلاقيين ، الذين صرفوا تفكيرهم للنظر في أمور الحياة وأحوال الخلق ، يرددون السؤال التالي: "كيف لا يصير المرء ساخرًا؟" satirist. ومن المؤكد أن العصر حفل بتراث ساخر غني ومتنوع ، لم يكن كله يدعو مباشرة إلى إصلاح العالم ؛ بل كان هناك المصلحون ، والثوار ، وأصحاب الرؤى المستقبلية الذين يظهرون كل ألف سنة ، ويدعون أن نهاية العالم اقتربت ، وتحددت بظهور المسيح الدجال ، أو ببزوغ فجر المرحلة الثالثة والأخيرة من "عصر الروح Age of the Spirit" .

ولابد أن المرء في العصور الوسطى كان بحاجة إلى التمسك بالأمل الذي يدعو إليه الأخلاقيون ، والتجمل بالصبر الذي تنادى به الكنيسة ، في سبيل تعزيز إيمانه بقدرة الله وعدالته . ولكن من ضلال الرأي أن نهول من أسباب التنافر والفرقة التي تخللت مناحى الحياة في العصور الوسطى ؛ ذلك لأن أوروبا نعمت بالسلام والازدهار على فترات متقطعة . كما لا ينبغي أن نهون من قدرة الإنسان على التحمل والمثابرة لمواصلة رحلة الحياة ؛ لأن كل المجتمعات التقليدية العريقة تستمد قدرتها على الاستمرار من مجموعة الطقوس والشعائر ، والاحتفالات والمهرجانات في المناسبات الدينية أو الموسمية أو الوطنية على السواء . وقد تمثلت إرادة الاستقرار ورغبة الامتثال للنظام في

(9) انظر ما كتبناه عن هذه القصيدة في الهامش رقم (4) من الفصل الأول في القسم الأول .

كتب "مرايا الأمراء Mirrors for princes"، التي ترشد الحكام إلى أفضل الطرق السلمية للحكم العادل . وكانت احتفالات البلاط الملكي فى مناسبات الجلوس على العرش ، والزواج ، والزيارات الرسمية ، والجنازات المهيبة ، مؤشرات هامة على استقرار الأوضاع فى الممالك والأمصار .

وتحقق الانسجام أيضاً على الصعيد الفكرى بصيغ مختلفة . منها محاولة الصوفية الوصول ، عن طريق التأمل ، إلى حل مثالى يجمع بين سكونية النفس ونشاط الجسد ، أو التوفيق بين متطلبات الروح والجسد فى الأرض ، كما هو قائم فى الحياة الأخرى. ومنها تأكيد دور العقل وإعلاء شأنه فيما وصلنا من مختصرات *Summae* فلسفية عسيرة الفهم ، فضلاً عن تجسيد "العقل Reason" ضمن شخوص بعض القصائد الفلسفية . ومنها ما نجم عن تأمل النظام الكونى ودراسته . ومنها ما اتصل بتحليل أسرار الأعداد والأساس العددي الكمي للموسيقى: وفى هذا الصدد ميز الفيلسوف الرومانى بيوثيوس Boethius بين ثلاثة أنواع من الموسيقى : موسيقى الكون *musica mundana* التى تعبر عن مبدأ التناغم من خلال معدلات رقمية ؛ وموسيقى الإنسان *musica humana* التى هى عبارة عن تناغم خلايا الإنسان ، وتوافق جسمه وروحه ، و"اعتدال طبعه ومزاجه temperament" (ومازال هذا المصطلح تعادل temperament - مستخدماً حتى الآن فى مجال الموسيقى، وشاهداً على التأثير بالنظرة القديمة) ؛ والموسيقى التى وضعها البشر *musica instrumentalis* التى يجب أن تحاكي انسجام الفضاء الكونى وتناغمه ، وتسير على قوانين التناسب منه . وفى قصيدة مجمع الطيور أو برلمان الطيور *Parliament of Fowls* ، يصور تشوسر الطبيعة *Natuure* هبة الله نة بالنظام والاستقرار ، تسير الحياة فيها دائماً بفضل تنوع الكائنات .

وشهدت العصور الوسطى تقدم كثير من جوانب العلم science ، بفضل العرب الذين أعادوا اكتشاف العلوم اليونانية ، وأضافوا إليها ، وحافظوا عليها . وأبدى المبدعون اهتمامًا بالعلوم ؛ ويأتى فى طليعة هؤلاء تشوسر أبرز الشعراء الانجليز الكبار فى عصره ، وأغزرهم ثقافة علمية ؛ فوضع رسالة فى الاسطرلاب *A Treatise on the Astrolabe* ، وربما وضع أيضا رسالة أخرى فى علم الفلك تسمى *The Equatorie of Planetis* . وكان واسع المعرفة بالفلك والنجوم ، على الرغم من أنه يحاول فى قصيدته دار الشهرة *House of Fame* (1374-1385) التقليل من هذا الأمر ، معتذراً بكبر سنه أما دانتى فكانت له اهتماماته العلمية أيضاً على الأقل من وجهة نظرنا حين يصف فى نهاية الفردوس "لذة الموسيقى السيمفونية المنبعثة من جنان الفردوس" ، وأخذ يضيف عليها صورة الفلك الدوار فى حركة متناغمة ومنسجمة: "وفى تلك اللحظة تسامت رغبتى وحلقت إرادتى ، كالدولاب الذى يدور دورانا ثابتاً ، وتعاقب عليها الحب الذى يحرك الشمس وسائر النجوم" .

وأدب العصور الوسطى هو نتاج مجتمع "تقليدى" محافظ ، يراعى المعتقدات والأعراف ، ويعشق الحكايات ، ويتحصن بـ "الكتب القديمة old books" ، ذلك المصطلح الذى يقابل "الجدّة novelty" . والحق أنه كان هناك كثير من الآثار الأدبية التى اتسمت بطابع الجدّة والمسحة الفردية ، إلا أنها حرصت على التخفى وراء أقنعة عديدة ، كأن يقال: إن القصة المروية وردت فى كتاب قديم ، أو إن التجربة خطرت فى منام ؛ كما لو كان من الصعب عليهم تقبل "صدق أو حقيقة" الأعمال الروائية المتخيّلة التى نتقلها نحن المعاصرين بسهولة . وانحصر فن الأدب فى العصور الوسطى فى تمكن الأديب من تنويع كتاباته حسب المعايير التقليدية من اختيار الموضوع ، والشكل المناسب له ، تماماً كما يصنع مؤلف الموسيقى . ولا بد أن نتذكر أن التقاليد

"الأدبية" التي تصل الأدب بالتراث الكلاسيكي القديم ، مؤلفين وكتبًا ، ومختصرات في البلاغة ، لم تكن لها الأولوية في أدب تلك الفترة .

وعلى الرغم اتساع نطاق الأمية literacy على مر العصور الوسطى ، فإنها لم تكن ظاهرة عامة ؛ ذلك لأن الأمية بمعناها الضيق أى القدرة على الكتابة والقراءة باللاتينية كانت أقل شيوعًا . ولكن كانت هناك ثقافة "غير أدبية" على جانب كبير من الأهمية ، ثقافة غير مصقولة تعرفها المجتمعات التقليدية العريقة ، نسميها الآن "الأدب المروى أو الشفاهي oral literature" ، وهو ما يتمثل في المعتقدات الشعبية والحكم والأمثال التي يتلقاها الناس فى أغلب الأحوال جيلا بعد جيل مشافهة عن طريق الآباء ، والحواضن ، وعُجُز الرجال والنساء . وثمة إشارات كثيرة إلى مناسبات لإنشاد القصص ، وحكيها ، والاستماع إليها ؛ ولعلها اقترنت أيضًا ببعض الأداء التمثيلي . ومن المحتمل جدًا أن مبدعى الأدب المكتوب أنفسهم ، اقتربوا من جماهيرهم أيما اقتراب ، فى علاقة يحسدهم عليها الأدباء المعاصرون .

وينبغى ألا يُظن أن الثقافة المروية / الشعبية ، والثقافة الأدبية / الراقية / المصقولة ، كانتا كيانين متعارضين أو منفصلين ؛ لأنهما كانتا متواصلتين ومتداخلتين على الدوام ؛ حتى صار من المألوف أن يستعير كاتب أو أديب حكاية فولكلورية أو يلتقط "موتيف motif" من القصص الشعبي ، أو أغنية ، ويحورها ، أو يوظفها فى عمله الأدبي . وبنفس القدر عرفت القصص والأشكال الأدبية "الراقية" طريقها إلى التراث المروى . وكان الأدب بشقيه "المكتوب" و"المروى" وسيلة واحدة من وسائل شتى للتعليم والترفيه ؛ إذ عرفت الدراما المُشاهدة ، والكرنفالات المسرحية ، ولعبت التصاوير والرسوم المنقوشة على نوافذ الكنائس ، والرسوم الجدارية ، دوراً هاماً فى هذا الصدد ، حتى بات

يطلق عليها "كتب العوام Laymen s books . يتخيل الشاعر فيلون (1431
1463) أمه العجوز قائلة: "أنا عجوز فقيرة ، لا تعرف شيئاً ، ولا تخط
حرفاً. وإنى أرى صورة الفردوس مرسومة على جدران أبرشيتى ، وأرى فيها
الفيثار والعود فتسعدنى وتطربنى ، ثم أرى الجحيم تغلى بالعصاة الآثمين فتملاً
نفسى جزعاً وفزعاً" (Testament, 893-8) .

وقد ضاع جانب كبير من النتاج الأدبى للعصور الوسطى ، ولم
يدون جانب كبير منه ، إلا أن ما بقى منه يتميز بتنوعه الفنى أشكالاً وأجناساً .
وبعض أشكاله وأجناسه استمرار أو تطور لما فى الأدب الكلاسيكى القديم ؛
وبعضها الآخر مقطوع الصلة به تماماً ، كما فى بعض الأجناس المسيحية
الطابع كمسرحية الأسرار . ومن الناحية اللغوية ثمة تنوع غنى أيضاً: فقد
كانت اللاتينية فى العصور الوسطى لغة "رجال الدين clerks" ، وكانت تستخدم
بوصفها لغة حية جامدة ؛ إلا أنها أنتجت أدبا جميلاً لا يقتصر على مؤلفات
الدين والعبادة فحسب ، بل يشمل مسرحيات دينية ودنيوية معاً ، وأدباً لاذع
الهجاء والسخرية ، وكثيراً من الشعر الغزلى الصريح (مثل الأشعار المشهورة
فى القرن الثانى عشر *Carmina Burana*)⁽¹⁰⁾ ، إلى جانب الترانيم والأنشيد
الدينية . ولكن النتاج الأدبى باللغة الدارجة vernacular كان يساوى بل ويفوق
أعظم الإنجازات الأدبية فى اللغة اللاتينية . وتسيدت الثقافة الفرنسية المصقولة
فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وانداح تأثيرها على نطاق واسع ،
فاكتسحت قصص الحب والبطولة الرومانسية الذائعة الصيت آنذاك ، كل أرجاء
أوروبا من انجلترا وإيطاليا إلى اسكندنافيا وألمانيا .

(10) مجموع شعرى مجهول المؤلف ، عشر عليه فى أحد أديرة بافاريا ، وتدور قصائده
حول شخصية عابثة ماجنة ، ويتسم بعضها بغزل صريح مكشوف . وقد نشر منه مجلدان
سنة 1930 .

فى هذه الفترة تطور الأدب الانجليزى واكتسى بعض الملامح المميزة. ومن أروع مصادفات التاريخ أن قطاعاً عريضاً ومتنوعاً من الأدب المكتوب بالانجليزية القديمة Old English أو "الأنجلوساكسونى" قد وصل إلينا ، ومن بينه أشعار فريدة فى أشكالها العروضية ونظام تقفيته. ولم يكن هذا وحده كل ما يمثل أدب الفترة ، بل شهد العصر ازدهار النتاج الأدبى المكتوب باللغة "الأنجلولاتينية Anglo-Latin" ، الذى ارتبط بصنوه الآخر ، تماماً بقدر ما ارتبط بالنتاج اللاتينى الأوروبى "المركزى" الذى سيطرت عليه المسحة الدينية. ومع غزو النورمان سنة 1066م لم تعد الانجليزية لغة الطبقات العليا الجديدة ، التى كان أدبها يصطنع اللغة الفرنسية ، ولكنه مع ذلك يشى بطابع "أنجلو نورمانى Anglo-Norman" مميز ، بمعنى أنه كان بالغ التنوع والثراء (ومن آثاره مثلاً سلسلة الروايات الرومانسية التى تدور حول الأمير تريستان أو تريسترام Tristram وحبه لعروس عمه إيسلوت Iseult) . وظلت الكتابة اللاتينية تسير جنباً إلى جنب مع الانجليزية خلال تلك الفترة . والمتفرقات التى وصلت إلينا مكتوبة باللغة الانجليزية من أواخر القرن الثانى عشر ، متواضعة المستوى فى لغة أصابها تغيير هائل .

أما القرن الرابع عشر فقد شهد نصفه الأول تحسن أوضاع الانجليزية، وعلو مكانتها على حساب "الأنجلونورمانية" التى أخذت فى التراجع ؛ وما إن حل النصف الثانى من القرن الثانى عشر حتى تدفقت الأعمال الأدبية باللغة الانجليزية تدفقاً مدهشاً ؛ ومنها كما ذكرنا سير جاوين والفارس الأخضر ، وبيرز الفلاح ، وبيرل Pearl ، وأشعار أخرى فى شكل عروضى فريد ونظام تقفية مميز ؛ ومنها كتابات تشوسر وجون جاور Gower، التى تميزت برشاقة مستحبة ، وتأثرت بالأدب الفرنسى واللاتينى معاً ، وامتاز تشوسر أول شاعر انجليزى محلى حقق شهره أوروبية بمعرفته الواسعة بالأدب

الإيطالى . ونتج عن هذا التاريخ الثقافى العجيب نتيجتان تستحقان التتويه:
الأولى ، أن الأدب الانجليزى بالمقارنة للأدب الأوروبية لم يعرف مثلاً
ظاهرة شاعت فى رواية النثر الرومانسية السائدة فى فرنسا طوال القرن الثالث
عشر ، وهى "قطع تدفق الأحداث المتصلة Time - lag ، إلا فى القرن
الخامس عشر . والأخرى ، أن الأدب ذا الصبغة "الشعبية popular كان من
بين الآثار الأدبية المتفرقة التى وصلت إلينا من تلك الفترة .

وليس بمقدور أحد أن يحدد بالضبط متى انتهت العصور الوسطى
Middle Ages ، ومتى بدأ عصر النهضة Renaissance . وكل ما فى
استطاعتنا عمله هو أن ننحى جانباً أو نرصد بعض التحولات والتطورات
وكثير منها يضرب بجذوره فى العصور الوسطى التى طرأت وتواكبت مع
الأنماط والصيغ التقليدية الموروثة من قبل . وتتحصر هذه التحولات فى الأمور
الاقتصادية والاجتماعية والفكرية . فمثلاً كان اختراع الطباعة وانتشارها فى
النصف الثانى من القرن الخامس عشر بمثابة ثورة ثقافية ، إلا أننا لا ينبغي أن
نبالغ فى أثرها وخطرها ، على الأقل بالنسبة لبعض البلدان الأوروبية: إذ ظلت
الكتب المطبوعة فى شمالى أوروبا تتخذ الكتب المخطوطة ، ولا يجد القراء
غضاضة فى ذلك ؛ وظلت أذواق القارئ بالطباعة والقراء على السواء ،
أذواقاً محافظة بصفة عامة . ولا نغالى إذا قلنا إن أكبر دافع إلى الإصلاح
Reformation خرج من معطف الدين فى نهاية العصور الوسطى ؛
وتضافرت النزعة الإنسانية Humanism خلالها مع نزعة تجديدية New
Learning ذات أثر خطير فى إحياء التراث الكلاسيكى الوثنى . ومن ثم فليس
غريباً أن نجد بترارك Petrarch الأقدم جيلاً من معاصره تشوسر ، يضرب
بسهم وافر فى اتجاه الإحياء ويتأثر خطى الأقدمين . ومن هنا نعود إلى حيث
بدأنا الفصل الحالى حين احتفى بترارك بالشاعر اللاتينى الكبير فرجيل ،

وحاكي بقصيدته إفريقية *Africa* (بدأها في عام 1333 وتركها دون تكملة في الخمسينيات من نفس القرن) بطل شيشرو "سيبيو" وتاريخ الصراع بين روما وقرطاجة ، فكان شيشرو شاعره المفضل ، وسيبيو تجسيدا للفضائل المسيحية والرومانية في آن واحد⁽¹¹⁾ . ورغم أن القصيدة غير كاملة ، فإنها مريثة باكية على أمجاد الماضي الوثني . وإذا كانت رؤية بترارك للحاضر والمستقبل رؤية مشوشة ومضطربة ، فإن رؤية اللاحقين للقطيعة مع تراث الماضي غدت واقعا ضيق النظرة .

ومهما يكن من أمر ، فإن مظاهر التواصل بين الماضي والحاضر قد لاحت مع بداية العصور الوسطى ونهايتها . ومهما نشئ تلاميذ المدارس في عصر النهضة على حب اللاتينية ، واعتبارها لغة "طاهرة" *chaste* ، ومهما لقنوا الأفكار والمضامين الدينية المسيحية الصارمة أو المختلفة عن قيم العصور الوثنية السابقة ، فإن كثيرا من معارفهم عن العالم لم تتغير ؛ بل استمرت النظرة العلمية القديمة للكون والأفلاك ، تتوارثها الأجيال منذ حلم سيبيو *Somnium Scipionis* . واستبدت بنفوس الرجال عاطفتان متناقضتان: عاطفة القتل لأوهى الأسباب الدينية والمذهبية ، وعاطفة التقوى الجياشة التي يعبر عنها كتاب الصلوات الكنسية *The Book of Common Prayer* ، أو أناشيد الكورال اللوثرية *Lutheran* ، التي لحنها باخ *Bach* فيما بعد تلحيناً بالغ الرهافة . ولم يكن الأدب بشقيه المصقول والشعبي خلوا من مظاهر التواصل ودواعي الاستمرار . وما زالت العصور الوسطى موضع الاهتمام الثقافي والأدبي ، تراثا وتاريخا ، حتى أعاد الرومانسيون ، في نهاية القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر ، اكتشافها ، فألهمت آثارها الأدبية بعض الأعمال الفنية الرائعة .

(11) انظر الهامش رقم (1) من الفصل الحالي .

وما زالت محاولتنا الحديثة لدراسة أدب العصور الوسطى تسير على نفس المنهج الذى يعنى رؤية تراثها الماضى وتاريخها ، وما فيها من مقومات الأصالة والمعاصرة ، والتقاليد الأدبية والموروثات الشعبية . ولقد كانت الطبعة الأولى من حكايات كانتربرى التى قام بها تايرويت Tyrwhitt فى عام 1775م فاتحة خير ، ومدخلاً لاكتشاف نتاج العصر الأدبى بأسره . واستطعنا أن نزيح الستار عن "سياقه" المراوغ الذى يتطلب تحليل تاريخ اللهجات العامية الدارجة وتطورها مثلاً . وفى هذا الإطار حققت الدراسات التاريخية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أجلاً للإنجازات ، سواء من ناحية هضم المفاهيم الفلسفية وتحليل صيغ الخطاب ، أو إدراك المفاهيم الأيديولوجية السائدة كالفروسية مثلاً ، ودراسة البنى الاجتماعية فى العصور الوسطى (التى اضطلعت بها دراسة مارك بلوك Marc Bloch ، 1961 ، وآخرين) . ومن ثم استطاع طلاب الأدب أن يفيدوا من مؤرخى الفنون بغية إضاءة الصور والتشكيلات الأيقونية فى النصوص الأدبية للعصور الوسطى ، وأن يفيدوا من مؤرخى الموسيقى وجهودهم فى القرن العشرين لإعادة تصور العروض الموسيقية والآلات المستخدمة فيها ، وأن يستعينوا بما حققه علماء الأنثروبولوجيا لفهم الشفرة الاجتماعية وتقاليد الأدب المروى . صحيح أن بعض أدباء العصور الوسطى أسسوا مكانتهم الأدبية منذ زمن بعيد ، وخاصة دانتي الايطالى ، وتشوسر الانجليزى الذى عدّ شاعرًا رائدًا منذ مطلع القرن الخامس عشر ، ولفت أنظار النقاد إليه منذ القرن السابع عشر حين خصه درايدن بتقدير عظيم ؛ بيد أن حظ أدباء آخرين من الشهرة والاهتمام كان منعدماً أو ضئيلاً جداً ، حتى تداركهم النقاد المتأخرون وأوسعوهم تقديمًا وتقييمًا . ومن ذلك كتاب توماس وارتنون Thomas Warton تاريخ الشعر الانجليزى *The History of English Poetry* (1774-1781) الذى يغطى مساحة كبيرة من أدب تلك الفترة ،

ويحيط إحاطة دقيقة بتفاصيله ، ويتميز بأحكامه النقدية المتعاطفة .

ومع نهاية القرن التاسع عشر أصبح أدب العصور الوسطى فرعاً من فروع النقد الأكاديمي في الجامعات ، مما يوحى بتغير النظرة وتحول الاهتمام إليه . ومع ذلك ظلت خصائص هذا الأدب حاکمة للتوجهات النقدية التي تتناوله ، فاهتمت بسياقاته التاريخية ، وغلبت عليها الرؤية المقارنة (كما فعل كير W.P. Ker ، 1879) . ومن الأمور اللافتة للنظر أيضاً تعارض التوجهات والرؤى النقدية التي كان مردّها إبداعياً في غالب الأحيان بالنسبة لأدب العصور الوسطى: فمن جهة ركز الرومانسيون الخُص على ما فيه من جوانب الإبداع الفردي ؛ على حين أبرز غيرهم ما فيه من جوانب التأثير بالتقاليد والتراث (انظر على سبيل المثال كيرتوس E.R. Curtius ، 1953 عن الموضوعات البيانية) . وفي السنوات الأخيرة ظهرت الاتجاهات البنيوية ، وما بعد البنيوية ، والنسائية feminist ، والنزعة التاريخية الجديدة ، تغمر هذا الأدب بدراساتها . ومما يبعث على العجب أن يثير هذا الأدب قضايا لم تستطع النظريات الحديثة أن تتجاهلها ، ومنها: غياب "المؤلف" ، وتزعزع "النص" ، وتشظي السياق ، والإحساس بالاختلاف والائتلاف في آن واحد ، إلى غير ذلك من القضايا المعاصرة . وأخيراً لا نملك إلا أن نقول: إنه لولا ما في هذا الأدب من نماذج خالدة حقا ما كان حظه من الاهتمام كذلك ؛ ونردد ما قاله إدوين موير Edwin Muir في سيرته الذاتية *Autobiography* عن كشفاته للفن الإيطالي في العصور الوسطى: "إن الفنون والأعمال البارعة الصنعة تتصدى لعوادي الزمن ، ولا تبلى جدتها على مر الأيام" .

مراجع الفصل الأول

مراجع لمزيد من القراءة

- Auerbach, Erich (1953) *Mimesis*, translated by W.R. Trask, Princeton University Press, Princeton.
- Burrow, J.A. (1982) *Medieval Writers and their Work*, Oxford University Press, Oxford.
- Chaytor, H.J. (1945) *From Script to Print*, Haffer, Cambridge
- Clanchy, M.T. (1979) *From Memory to Written Record*, Edward Arnold, London
- Crombie, Alastair Cameron (1957) *Augustine to Galileo: the History of Science 4.D. 400-1650*, 2nd edn, 2 vols, Heinemann, London.
- Heer, Friedrich (1962) *The Medieval World, Europe 1100-1300*, translated by J. Sondheimer, Weidenfeld, London.
- Keen, Maurice Hugh (1989) *Chivalry*, Yale University Press, New Haven.
- Ker, W.P. (1897) *Epic and Romance*, Macmillan, London.
- Leclercq, Jean (1961) *The Love of Learning and the Desire for God*, translated by C. Misrahi, Fordham University Press, New York.
- Leff, Gordon (1958) *Medieval Thought: St Augustine to Ockham*, Penguin, Harmondsworth.
- Lewis, C.S. (1964) *The Discarded Image*, Cambridge University Press, Cambridge
- Murray, Alexander (1978) *Reason and Society in the Middle Ages*, Clarendon Press, Oxford.

Southern, R.W. (1953) *The Making of the Middle Ages*, Hutchinson, London.

—— (1961) *Western Society and the Church in the Middle Ages*, Penguin, Harmondsworth.

Vinaver, Eugene (1971) *The Rise of Romance*, Clarendon Press, Oxford

Zumthor, Paul (1972) *Essai de poetique medievale*, Editions du Seuil, Paris.

مراجع أخرى وردت في الدراسة

Bloch, Marc (1961) *Feudal Society*, translated by L.A. Manyon, Routledge, London.

Curitus, Ernst Rebert (1953) *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated by W.R. Trask, Routledge, London.

Stahl, William Harris (trans.) (1952) *Macrobius: Commentary on the Dream of Scipio*, Columbia University Press, New York.

الفصل الثانى

عصر النهضة THE RENAISSANCE

جورج بارفيت George Parfitt

أكتب هذه المقالة فى القرن العشرين ، فى وقت تراجع فيه الآراء التى طالما تناولت طبيعة الأدب والنقد الأدبى مراجعة فاحصة ، وتحل محلها آراء أخرى فى بعض الأوساط الأكاديمية . وإننى إذ أحاول تحديد مصطلح عصر النهضة واع تماماً أن كل التعريفات السائدة تعود إلى أزمان أخرى قبل زمنى ، ومدرک أننى متأثر بها حتماً ، ومتأثر أيضاً بما يجرى عليها الآن من مراجعة وتقييم .

يعرف معجم كولینز *Collins English Dictionary* (1979) النهضة renaissance " بأنها تعنى ببساطة " الإحياء revival " أو " البعث rebirth " ؛ ولكنه يصف " عصر النهضة the Renaissance " بلغة تنم عن المراحل الزمنية التاريخية ، فيقول : " إنها فترة من التاريخ الأوروبى تفصل العصور الوسطى الآفلة وبزوغ العالم الحديث ؛ وعادة ما تعتبر إيطاليا نقطة بدايتها فى القرن الرابع عشر " . فإذا أردنا تطبيق هذا التحديد الزمنى التاريخى على إنجلترا وحدها سوف نضيف أن النهضة الإنجليزية لم تر النور قبل بداية القرن السادس عشر . وإذا ربطنا المصطلح الزمنى "عصر النهضة the Renaissance" بمعنى " الإحياء والبعث " فسوف ندخل مجال التقييم النقدى. ولعلنا نستشف ذلك من العبارة الواردة فى تعريف معجم كولینز : " العصور الوسطى الآفلة Waning " التى توحى قطعاً بأن حضارة العصور الوسطى medievalism قد دب فيها الوهن وأسرع إليها الفناء ، ولا بد من مخاض

جديد : ومن الموت تولد الحياة . وفيما يتعلق بإنجلترا أيضاً نود أن نضيف إنها ظلت دولة بربرية غارقة فى بحر الجهالة ، وسط إمبراطورية أوروبا حتى أشرقت شمس " النهضة the Renaissance " الإيطالية على سواحلها .

ومن ثم يكون من ضلال الرأى استخدام مصطلح " عصر النهضة " هنا بمعناه الزمنى التاريخى . ولو استخدمناه استخداماً تاريخياً محايداً كما يقال عصر الملكة فيكتوريا مثلاً فسوف يعنى ذلك أننا نجرده من الأوصاف والقيم التى تحلى بها . وإنما نحكم بما فى مصطلح " عصر النهضة the Renaissance " من قيمة إذا أجبنا على سؤال يطرحه معناه اللغوى الأصلى " الإحياء أو البعث rebirth "، وهو : بعث ماذا ؟. وعندئذ تكون الإجابة المنطقية : إحياء الثقافة الكلاسيكية Classicism ولا بد أن يكون الشئ الذى يتم إحياءه قد مات أولاً ؛ وفى عرفنا يقتزن الإحياء بالأحداث الطيبة ، ويقتزن الموت بالأحداث السيئة . وهكذا توصم العصور الوسطى بأنها خلت من القيم الطيبة التى يتمتع بها الماضى الكلاسيكى . فضلاً عن ذلك ، لو مضينا فى تقدير ما فى " عصر النهضة " من قيمة إحياء التراث الكلاسيكى ، والتمسنا آثار ذلك فى إنجلترا القرن السادس عشر ، فسوف نلاحظ بعض الظواهر ذات القيمة (منها على سبيل المثال ترجمة سرى Surry لفرجيل فى شعر مرسل) غافلين أو متجاهلين فى الوقت نفسه ظواهر أخرى لاتقل قيمة وأهمية (ومنها احتضار تقاليد الشعر الوطنى الفريد فى نظام عروضه وقوافيه) . وسوف تفقدنا الخاصية الدينامية الحيوية التى تتسم بها عملية الميلاد / الموت / الإحياء ، إلى إحكام الدائرة ، من خلال رصد مقومات الازدهار والانحلال ، بحيث تشمل المرحلة التاريخية والتقييم النقدى لها فى آن واحد ؛ أى نقول : إنه ما إن أفلت العصور الوسطى وبزغ فجر عالم جديد ، حتى حل عصر يتدفق حيوية ونضارة .

وقد تعنى هذه المقدمة أن " عصر النهضة the Renaissance " بوصفه مصطلحاً دالاً على فترة تاريخية بأسرها in toto ، أقل نفعاً من كونه مصطلحاً يصف اتجاهاً يسرى في كيانها ، اتجاهاً مقبولاً لأنه يرتبط بإحياء التراث الكلاسيكى . ولكن من الواضح أيضاً أن مصطلح "عصر النهضة the Renaissance " يمكن ألا يرتبط بفترة تاريخية بعينها مادامنا في مجال التقييم النقدي ، كسائر المصطلحات التي تصف قيمة ما حين نجردها من أداة التعريف، أو بدون حرف التاج : رومانسية romanticism ، وحتى كلاسيكية classicism ذاتها . وكلمة " النهضة Renaissance " نفسها تستخدم كأداة التعريف في العربية وحرف التاج في الإنجليزية ، دلالة على شيء محدد ، أو مجازاً ، كما يقال على سبيل المفارقة أو المجاز : النهضة في القرن الثامن عشر Twelfth Century Renaissance (وهو بالفعل عنوان كتاب كريستوفر بروك Christopher Brooke ، 1969) ، أو يقال رجل النهضة a Renaissance man ، أى يتمتع بصفات "عصر النهضة the Renaissance " . ولو جمعنا بين الدلالة الزمنية التاريخية والتقييم النقدي لنصف اتجاهًا داخل عصر معين ، فسوف نحتاج إلى مصطلحات أخرى تغطي اتجاهات أخرى في العصر نفسه مضادة لهذا الاتجاه . ومن ثم قد نلجأ إلى استخدام "عصر وسيط medieval" بمعنى ما عفى عليه الزمن، أو كل ما هو سئ ؛ أو نكتفى بكلمة "الإصلاح Reformation" . بيد أن هذه الأخيرة تضلل أكثر مما تهدي ، لأنها تثير تساؤلات : هل " الإصلاح Reformation " جزء من "عصر النهضة the Renaissance " ، أم يتعارض معها ؟ وإلى أى مدى تفى دلالاته المقصورة على الإصلاح الدينى بحق الإصلاح الدنيوى الذى يميز " عصر النهضة the Renaissance " ؟.

ونعود إلى تجلية مصطلح " عصر النهضة the Renaissance " ، واضعين نصب أعيننا ما يحيطه من قلق ، وآخذين فى الاعتبار دلالاته الأساسية

التي تصف اتجاهها معيناً فيه يستحق التقييم النقدي . إن معجم كولينز يشير إلى " الاهتمام الأكاديمي المكثف بالكلاسيكيات وترجيح كفة المقومات الحيوية الدنيوية على كفة المقومات الدينية والروحية" ويشير تحديداً إلى "الكشوفات العلمية والجغرافية والإحساس بقيمة الفرد ، وتفجر طاقاته الكامنة ومن السهل بناء على ذلك أن نضع أيدينا على مواطن الإدانة في ثقافة العصور الوسطى : ديانة مسيحية تعادى الثقافة الكلاسيكية الوثنية ، وفلسفة مدرسية كلامية Scholasticism⁽¹⁾ ، ودعوة حارة إلى التمسك بحياة الروح ، وخط من قيمة الفرد ومطالبه الجسدية وطاقاته . بيد أنه من السهل أيضاً أن نقول إن الدعاوى المضادة لم تكن من النضج والكمال بحيث تعد من الإنجازات المميزة لعصر النهضة ، وربما تصلح فقط دليلاً كاشفاً على المعارك الفكرية التي وقعت فيه . ومن ثم يمكن أن نعد من بينها المعركة الناشئة بين ثقافة العصور الوسطى " الآفلة " وثقافة عصر النهضة " البازغة " ؛ ولكن عوامل الصراع لم تكن متكافئة كما يبدو من ظاهر العبارة . ذلك لأن الصراع بين الجديد New learning والقديم (أى الأرسطية القديمة والأفلاطونية الحديثة) ظل محتدماً في إنجلترا حتى أواخر القرن السادس عشر وماتلاه . وإذا كان اكتشاف كولومبوس للأمريكتين عام 1492 أم مؤشراً على الكشوفات الجغرافية في عصر النهضة ، فكيف نفسر اضطهاد جاليليو بعد ذلك بقرن من الزمان ؟ ثم إن مبدأ " الإحساس بقيمة الفرد ، وتفجير طاقاته الكامنة" لم يجد

(1) فلسفة شاعت في العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة ، وانبنت على فلسفة أرسطو وأخضعتها للاهوت بغية للإقامة صلة بين الفلسفة والدين ، أو بين العقل والنقل ، ومن أشهر رجالها توماس الأكويني (1225 – 1274) . وقد امتد هذا المعنى فيما بعد ليصبح مستهجنًا بدل على المغالاة في الشكلية الفلسفية ، وحصر التفكير في مجرد صيغ لفظية لا تمت إلى الحياة بصلة .

نصيراً في إنجلترا القرن السادس عشر ؛ وما مسرحية فاوست *Faustus* لمارلو Marlowe ومسرحية هاملت *Hamlet* لشكسبير ، إلا دراما خالدة لتصوير الصراع من أجل أن يحقق الفرد ذاته ، وفشله في إدراك هذه الغاية .

أما الحياة الروحية فما برحت خصبة وقوية طوال القرن السادس عشر ، سواء باعتبارها ميراثاً منحدرًا من العصور الوسطى ، أو أفكاراً لاهوتية تموج بها حركة الإصلاح والأفلاطونية الجديدة . والحق أن تاريخ القرن السادس عشر بإنجلترا هو تاريخ الصراع بين الدوافع الدينية والدوافع الدنيوية ، ومن العبث أن نلخص الصراع في عبارة " أفول تلك وبزوغ تلك " ؛ لأن هذا تبسيط مخل .

ثمة بعد آخر يوضح رؤيتنا لعصر النهضة ، ألا وهو البعد الاجتماعي . فكتاب كاستليونى Castiglione رجل البلاط *Ilcortegiano*⁽²⁾ (نشر عام 1528) أثر رائع من آثار النهضة الأوروبية وترجمة توماس هوبى Thomas Hoby له هي الأخرى أثر رائع من آثار النهضة الإنجليزية . لقد كانت إحدى غايات كاستليونى أن يضع مواصفات رجل البلاط *courtier* أو الجنتلمان *gentleman* . وهما مصطلحان غير مترادفين ، لأن الجنتلمان لا ينتمى إلى حياة البلاط ؛ وإنما يتداخلان (حيث يتحلى كل منهما بصفات الآخر) ؛ وكلاهما يساعد على تحديد السلم الاجتماعى والثقافى الذى يطيع عصر النهضة بطابع

(2) الكونت بالداसार كاستليونى (1478-1529) دبلوماسى وكاتب أخلاقى إيطالى ، عرف بمحاوراته النثرية عن حياة البلاط . وفى هذه المحاورات التى تدور فى بلاط أوربينو Urbino برعاية الدوقة ، يناقش ما ينبغى أن يتحلى به رجل الحاشية من أخلاق وثقافة ومواهب عسكرية ورياضية ، وسلوك مهذب . وقد كان لهذا الكتاب أثر كبير على الأدب الانجليزى وأدباء إنجلترا ومنهم: سبرى ، ووايت ، وسيدنى ، وسبنسر .

حياة البلاط والسلوك المهذب ، وتملك الثروة والسلطة ، والمعيشة الراغبة .
ومصطلح الجنتلمان [الكريم المهذب السلوك] مصطلح مطاط وفضفاض فى
الاستخدام فى انجلترا ، وينبغى أن نتحرز فى إطلاقه ، لأنه مقصور على طائفة
معينة دون أخرى: فمثلاً سير فيليب سيدنى جنتلمان بالمولد ، على حين أن
شكسبير يرقى إلى رتبة حامل سلاح الفارس فقط . وتظل هناك صلة واضحة
بين قيم عصر النهضة والطبقة الأرستقراطية ، أساسها امتلاك ثروة مادية
لإشباع التطلعات الثقافية ، والارتقاء بمدارك الفرد ، وتربية الذوق الفنى بشراء
التحف الفنية أو التمتع بمشاهدتها . وبالجملـة على المرء أن يتعلم ويتقف وعيه
ومداركه ، كى يكون فرداً منتبهاً إلى "عصر النهضة" كما ورد فى التعريف
المذكور أعلاه .

وغاية ما نقوله أن عصر النهضة سيطرت فيه أقلية أو نخبة ، حكمت
توجهاته ، وأن سواد الناس لم يأخذوا بحظكم منه ، أو يدلوا بدلوهم فيه ، كانوا
يستطيعون . ذلك أن العصر قلما جاد بعطائه على الفلاحين رجالاً ونساء ، ولم
يكن لأصحاب الحرف والصنائع فيه نصيب كبير . والحق أن هيمنة التصور
الذكورى male على خصال الكرم والنبالة وقصرها على الرجال
gentleman، وعلى معظم نتاج عصر النهضة ، يعنى أن العصر ظل يستخدم
النساء ويستغلن ، بدلاً من تحريرهن أو حثهن على تفجير طاقاتهم الكامنة .
ولعل قائلًا يقول إن انجلترا القرن السادس عشر شهدت مكاسب حققتها بعض
الطبقات الهامشية والأدنى ، ولكننا نبادر بالقول إن الهدف من ذلك كان هو
اللاحق بالطبقة الأرستقراطية الأعلى ، أو بتعبير أدق تحقيق مكاسب ثقافية
تصطبغ بصيغة الطبقات العليا . وفى كلتا الحالتين ظلت الهيمنة للطبقة
الأرستقراطية .

وطالما فُتن الدارسون فى القرن العشرين بتعريف عصر النهضة ، حتى غدوا يرفضون رفضاً عنيداً أى محاولة لوصف العصور الوسطى بالأقوال أو السوء ، وتكون لديهم ما يشبه الإجماع الأكاديمى المضاد أو المعادى لحركة الإصلاح فى عصر النهضة . ومما يزيد الطين بلة ، ويعطى الحجة لهؤلاء أن إدموند سبنسر Edmund Spenser⁽³⁾ أحد رواد عصر النهضة الانجليزية استنكر وصم العصور الوسطى بهذه الصفات السلبية . بيد أن الجدل كان غالباً ما ينتهى إلى تقبل وجهات النظر الأخرى فى عصر النهضة ، وتقييم نتائجها الاجتماعية ، فى ضوء ما شرحناه آنفاً . ومما اتفقوا عليه أن النزعة الإنسانية [الهيومانية Humanism]⁽⁴⁾ توجه محمود ، وأن الثقافة الكلاسيكية مرغوبة ، وأن النبالة حقيقة ينبغى إقرارها . وعلى هذا يظل سير فيليب سيدنى نموذجاً يحتذى الرجال ، وتظل سيتلا Stella بطلة سوينتاته العاشقة *Astrophel and Stella* (1591) نموذجاً يتوقع أن تحتذى النساء فى بعض الأوساط الاجتماعية ، حتى لو كان هذا النموذج من صنع رجل . ومن عجب أن تظل هذه الأفكار سائدة فى انجلترا القرن التاسع عشر ، حتى أصبحنا نتساءل عن جدوى النهضة فى حياتنا ، وهل غيرت كثيراً من معتقدات

(3) انظر الهامش رقم (6) من هذا الفصل .

(4) هى حركة فكرية قادها عدد من المفكرين والكتاب فى عصر النهضة الأوروبية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر . وقد دعت إلى الأخذ بكل الأسباب التى ترفع من مستوى العقل الإنسانى ، وذلك بخلق ثقافة حديثة تمتد جذورها إلى الحضارة اليونانية والرومانية القديمة^٢، وتتخطى التراث الدينى المدرسى الجامد scholasticism (انظر الهامش رقم 1 من هذا الفصل) فى القرون الوسطى . وبهذا المعنى صارت النزعة الإنسانية تقديساً للماضى الكلاسيكى بترائه الوثنى ، ومحاولة لبعثه لا مجرد تقليده أو الاقتباس منه . ولا يخفى ما فى هذه النزعة من دعوة مستترة تدعو إلى إنكار الحضارة المسيحية .

العصور الوسطى التى أدانها تعريف معجم كوليتز . ولكن قبل أن نمضى فى الرد على هذا التساؤل وبسط القول فيه ، يتحتم علينا أن ننظر بإيجاز فى تحولين طرأ على مسار الدراسات الأدبية التى كتبت فى أوائل القرن العشرين عن تاريخ الأدب الانجليزى فى القرن السادس عشر ؛ وهما تحولان مرتبطان ببعضهما أشد الارتباط .

يعكس هذا التحول رد فعل مضاداً لمن يرى أن النهضة الانجليزية انطلقت من بلاط الملكة إليزابيث الأولى (1533 – 1603) ، حيث كان يشع بألوان مختلفة من فنون الشعر والموسيقى ، وبعض أعمال الفن التشكلى والعمارة ، مما جعل انجلترا قطراً من أقطار النهضة يضارع فرنسا وإسبانيا ، ومثل هذا الرأى يختزل "عصر النهضة" فى انجلترا إلى إشراقة قصيرة من النهضة لا تتجاوز خمساً وعشرين سنة ، جاءت بعد فجر كاذب فى مطلع القرن السادس عشر ، وحقب العصور الوسطى المجدية ، وكأن النهضة الحقة ولدت هكذا فجأة مع ظهور أشعار إدموند سبنسر *Shepherds Calender* (1579). وقد أثار هذا الرأى رد فعل مضاداً عند بعض الدارسين ، فصرفوا جل اهتمامهم إلى دراسة أشعار سير توماس وايت Wyatt (1503-1542) على حساب الشاعر الإليزابيثى هنرى هوارد سرى Surry (1517-1547) ؛ وتعاطفوا نقدياً مع الكاتب المسرحى جورج جاسكوين Geascoigne (1525-1577) ؛ وأشعار سير والتر رالى Raleigh (1552-1618) ، وسير فولك جريفيل Greville (1554-1628) ، كل هؤلاء على حساب شاعرى العصر الإليزابيثى سير فيليب سيدنى ، وإدموند سبنسر .

أما التحول الثانى ، الذى أدى إلى التحول السابق ، فانصب إما على تجاهل فترة الذروة المشرقة فى النهضة الانجليزية ، وإما بمقارنتها مقارنة فى

غير صالحها مع فترة "نهضة" أخرى حلت بحلول القرن السابع عشر ، وتعرف
بـ "مدرسة دَن Den"⁽⁵⁾ .

إن من بين ما تدل عليه الملحمة الشعرية ملكة الجان *The Faerie*
Queene⁽⁶⁾ (1596) لسبنسر ، أنها شاهد على القصائد الملحمية الانجليزية في

(5) يقصد بالأولى الكاتب والشاعر جون دَن (1571-1631) ، وبالثانية الشاعر والكاتب
المسرحي بنجامين (بن) جونسون Benjamin Jonson (1572-1637) .

(6) ليس ثمة خلاف على أن إدموند سبنسر (1552-1599) أحد الشعراء الانجليز الكبار الذين
أسهموا بإنتاجهم الشعرى فى إضاءة وتشكيل عصر النهضة الأدبية بانجلترا القرن السادس
عشر . ونتاجه الشعرى شاهد على موهبته التى تعهدا بالصقل والقراءة فى الآداب القديمة
والتراث الكلاسيكى ، وبخاصة ملاحم هوميروس وفرجيل ، والشعر الغنائى للشاعرين
الإيطاليين أريوستو (1474-1533) ، ووعيه بالتراث الشعبى حكايات وأساطير وأمثالا
انحدرت من العصور الوسطى . وقد ترك بصمة هائلة على اللغة الانجليزية مضارت لغة
أدبية راقية ، وعلى عروض الشعر الانجليزى نفسه فيما يعرف بمقاطع سبنسر الشعرية ،
التى كتب بها ملحمة ملكة الجان ، وتركت أثرا لا ينكر على شعراء عصره وبعد عصره .
وقد بنى الشاعر قصيدته على اثنى عشر "كتابا" أو أنشودة canto ، تصف مغامرات أو
حكايات اثنى عشر فارسا يجسدون العدد نفسه من الفضائل ، ورمز مملكة الجان إلى الملكة
اليزابيث الأولى التى تجسد "العزة Glory" ، ويسمىها تارة Belphebe ، وتارة Mercilla ،
وتارة أخرى Gloriana . ولكن لم يظهر من القصيدة إلا الأناشيد الأولى ، وبعض نتف من
الأنشودتين السادسة والسابعة . وهذه الأناشيد الست هى:

- 1- مغامرات فارس الصليب الأحمر ويجسد فضيلة "القداسة Holiness" .
- 2- مغامرات سير جايون Guyon فارس "رباطة الجأش Temperance" .
- 3- حكاية "العفة chastity" ويجسدها بريتومارت Britomart وبيلفوبيه Belphebe .
- 4- حكاية "الصداقة Friendship" .
- 5- مغامرات فارس "العدالة Justice" ، وفيها إشارات إلى أحداث تاريخية وقعت فى عصر
اليزابيث وسوف تكون هذه الأنشودة مدار جدل بين النقاد المحدثين ، ومحل مناقشة =

مرحلة النهضة .وهى على هذا النحو تمثل ذروة وعى المؤلف بالكلاسيكيات ، وإدراكه أهمية إحساس الفرد والأمة بطاقتيهما الكامنة . وعلى الرغم من عدم اكتمالها فإنها يمكن أن تعد من الناحية الجمالية مثلاً على تبلور هذا الفن الشعبى فى تلك المرحلة ، بالنظر إلى ترتيب أجزائها وانسجامها فى كل متناغم، وعنايتها بالتفاصيل والنمنمات البديعية ، وصقلها . ثم أن تخلى الشعراء عن مجال هذا الشعر الملحمى ، وهجروه إلى لون من الشعر الغنائى يعنى بوحدة البيت على حساب تدفق الفقرة الشعرية وسلاستها ، وتتنوع أوزانه وإيقاعاته ، وتميل عباراته إلى الاختزال ، ويتكلف الأناقة فى بناء صورته ، وحل التعقيد والتصنيع محل السهولة والتقليدية اللتين كانتا بعض سماته من لـدن سبنسر وحتى جون دن . ولاشك أن طبع هـ.ج. جريسون H.J. Grieson لأشعار جون دن (1912) ، ونشره لمختارات من الشعر الميتافيزيقى metaphysical poetry⁽⁷⁾ (1921) أسهما فى هذا التحول ، إلا أننا لا نستطيع أن نغفل

= المؤلف فى هذا الفصل .

6- مغامرات كاليدور Calidore ويجسد "السلوك المذهب Courtesy" .

(7) مصطلح أستخدمة الشاعر والناقد الانجليزى جون درايدن فى وصف جون دن حين قال عنه: "إنه يتكلف البحث فيما وراء الطبيعة metaphysics لا فى قصائده الهجائية فحسب ، بل فى أشعاره الغزلية التى تفيض بلطائف التأملات الفلسفية وتحار فيها ألعاب النساء ؛ وكان الأحرى بها أن تجرى على الفطرة والطبيعة" . ثم صار المصطلح يطلق على شعر مجموعة من شعراء القرن السابع عشر بانجلترا ، ومن أشهرهم جون دن وأبراهام كاوى ، وجورج هيربرت وأندرو مارفيل . ويتميز هذا الشعر بالمهارة الفنية ، وعمق الفكرة التى تصل أحياناً إلى حد الغموض ، والاعتماد على المفارقة والتناقض الظاهرى ، والتأليف بين الصور المتنافرة ، والاهتمام بالتحليل الداخلى لدوافع النفس ، والقوة الدرامية فى التعبير . على أنه لا يعتمد كثيراً على الصور الوجدانية المألوفة لإثارة عواطف القارئ ؛ ومن ثم يقتضى من قارئه أن يكون واسع الثقافة ، سريع البديهة ، حاد الخاطر ، كى يصل إلى أعماق الصور =

تتظيرات ت.س. إليوت Eliot وتطبيقاته ، حيث وضعت الأساس التاريخي لربط هذا التحول ذاته بالنزعة الحداثية modernism لدى بعض الشعراء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ، وبكتاباتة الإبداعية نفسها . وكل ما تبقى من تراث سبنسر الشعرى فى قصيدة إليوت الأرض الخراب *The waste land* (1922) ليس إلا شظايا من الصور التى توظف على سبيل المحاكاة التهكمية ، وتؤكد فى الوقت نفسه ، عدم صلاحية تقاليد عصر النهضة لعصر إليوت .

وقد ظل إليوت زمناً محل إعجاب النقد الجديد New Criticism ، وخاصة الحركة النقدية التى قادها الناقد ف.ر. ليفيز F.R. Lravis فى مجلة "سكروتينى" *Scrutiny* . ولطالما عارض ليفيز مزاعم من زعموا أنه هو وأتباعه قد هونوا من شأن القرن السادس عشر . والحق أن مواقف النقدية لفتت الأنظار إلى بعض شعراء هذا القرن من أمثال توماس وايت ، وجاسكوين ؛ إلا أن ممارساته النقدية ذاتها فى كتابه إعادة التقييم *Revaluation* (1936) لم تعر الشعر الانجليزى فى القرن السادس عشر أى اهتمام . وما عدا بعض إشارات وشذرات متفرقة عن شكسبير ، يرى ليفيز أن انطلاق الشعر الانجليزى بدأت فى القرن السابع عشر مع دن Donne ، وجونسون Jonson ،

=الشعرية المعقدة غير المألوفة .

ولعل مرد ذلك إلى مبدأ فلسفى اعتمد عليه كل الشعراء الميتافيزيقيين وهو التطابق الكونى، بمعنى أن الإنسان يستطيع أن يدرك فى الكون كله علاقات قياسية ، ووجه شبه مرتبطة كلها بعضها ببعض ؛ فالشاعر إذن يستطيع أن يخرج من عالم التشبيهات الشعرية المألوفة إلى عالم أوسع هو الكون بأسره . وقد ظلت شهرة الشعراء الميتافيزيقيين محدودة طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ولم يلتفت إليهم إلا بعين الحرب العالمية الأولى ، وذلك بفضل ت.س. إليوت الذى أحيا الاهتمام بهم لما فى أشعارهم من نزوع عقلانى يناسب الأمزجة الشعرية الحديثة .

ومارفيل Marvell ، الذين يتناولهم فى إطار التقاليد الشعرية الوطنية لا فى إطار التراث الكلاسيكى . وصارت كلمات مثل: "maturity" ، و "civilized" مصطلحات أساسية تدور على ألسنة النقاد وصفاً لهذا الشعر ، بأكثر من أوصاف "مصقول ومهذب courtly" ، و "أنيق genteel" التى خلعت على شعر القرن السادس عشر .

وانصبّ منهج مجلة *Scrutiny* والنقد الجديد على النقد التطبيقي Practical Criticism ، الذى يتبرأ من المعارف المسبقة أو الخارجة على النص ، ولا يرى حاجة إلى معاودة المكتبات واستشارة المعاجم والموسوعات . وربما يعال البعض موقف نقاد مثل :ف.ر. ليفيز وزوجته ، ونايتس L.C. Knights ، بأصولهم الاجتماعية التى طبعت رؤيتهم النقدية ، بحيث رأوا التطور الأدبى من منظور اجتماعى يعكس تمرد الطبقة البرجوازية على هيمنة الطبقة الأرستقراطية . وإحدى خطوات التمرد أن يعملوا على تحطيم الرموز الكبرى المنتمية إلى البلاط والقصر ، والتى أسهمت فى بناء النهضة الشعرية الانجليزية ، وأن يحلوا مكانها رموزاً تنتمى إلى صخب الحياة العادية فى المدن (دَن ، وجونسون ، ومارفيل) . ومهما يكن من أمر فقد آلت حركة مجلة *Scrutiny* ذاتها إلى حركة طبقية تهتم بالصفوة elitist ، وتحل نخبة مكان نخبة ، ومؤسسة مكان أخرى ؛ ولأنها حركة تؤمن بدراسة العوامل التاريخية والاجتماعية وفاعليتها فى تطور الحياة الأدبية ، فلن نتوقع منها أن تلقى بالاً لعصر النهضة .

استأثر الاتجاه النقدى لدى ليفيز ومجلة *Scrutiny* بساحة النقد الأدبى الإنجليزى منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات ، ولكن نقاداً آخرين وقفوا له بالمرصاد ، منهم :ف.دبليو . بيتيون F.W. Bateson ، و إ.م. تيلارد E.M.

Tillyard ، ولويس C.S. Lewis. وقد عارض هؤلاء اتجاه ليفيز وأتباعه منهجًا ونتائج وتقييمًا لعصر النهضة الذى تجاهله ليفيز ؛ فيرى لويس أحد المدافعين عن ثقافة العصور الوسطى أن عصر النهضة ، وبخاصة الفترة الإليزابيثية ، يَفْضَلُ ثقافة العصور الوسطى "الباهتة" فى القرن السادس عشر. ويدافع هو وتليارد عن سبنسر ، على حين يقف زميلهما بيتيسون الذى عارض منهج ليفيز موقف الحذر من فترة النهضة الإليزابيثية بأسرها ، أى أنه يتفق فى رؤية زميليه العامة لدراسة عوامل تطور الحياة الأدبية ، ولكنه يختلف معهما حول الأشخاص أى أن العرض المسرحى مازال مستمرًا ، ولم يتغير إلا الممثلون : انظر تفاصيل عالم الفترة الإليزابيثية المتناغم فى كتاب تليارد صورة العالم الإليزابيثي *The Elizabethan World Picture* (1943) .

ويفتقر موقف المؤيدين لعصر النهضة والمعارضين له إلى تمحيص المزايم القائلة بهيمنة الطبقة الأرستقراطية ، طبقة رجال البلاط والحاشية ، على مقدرات العصر الأدبية . ولما كانت الجهود النقدية التى تكفلت بها مجلة *Scrutiny* تشمل إعادة كتابة تاريخ الأدب الإنجليزى الحق ، وهى جهود مطلوبة على كل حال ؛ بيد أن المقالات التى تناولت التاريخ الاجتماعى ، تدل على أن هذه الجهود صدرت عن رؤية عاطفية رافضة لقيم الريف الماضوية التى كانت تسلم بالطبقية ، وتعترف بتحكم الطبقة الارستقراطية . وفى الفترة الأخيرة تبلورت ببطيئاً رؤية أخرى لعصر النهضة ، تخالف ما سبقها تمامًا ، رؤية نستخلصها من مقولة محورية واردة فى كتاب ريموند ويليامز Rymond Williams الريف والمدينة *The country and the city* (1973) .

وبادئ ذى بدء نقرر أن كتاب ويليامز ليس محاولة لتقديم تصور كامل عن عصر النهضة ، ولا ينشغل كلية بالقرن السادس عشر . ويتضح ذلك مما

قرره المؤلف فى الفصل التمهيدى ، حين ذكر أنه يدرس موضوع الريف والمدينة من منطلق واع بجذوره هو أى المؤلف الضاربة فى المنطقة الفاصلة بين انجلترا ومقاطعة ويلز ؛ منطلق ذاتى لا يجد المؤلف غضاضة فى الإقرار به . وهذا فى حد ذاته يضى على محاولته أهمية ، من حيث كونها انسلاخاً عن أفكار ماثيو آرنولد Matthew Arnold (1822-1888) التى كانت تؤمن بوجود ثقافة جوهرية مشتركة essentialism لا تعترف بالفروق الفردية . وأهم من ذلك أنه يضى على كتابه بعداً طبقيًا يؤيد الهجوم على شعر الضيعة الريفية Country House Poetry الذى يعد محور القسم الخاص بالحديث عن النهضة .

ومدخل ويليامز إلى قراءة قصائد مثل قصيدة بن جونسون "إلى ضيعة بنشرست To Penshurst"⁽⁸⁾ ، مدخل نقدى للشعر الرعوى postoral ، يزعم فيه أن تاريخ الأدب الرعوى متهم بتوسيع الهوة بين الطبيعة Nature والفن Art . ويرى أن القصيدة المذكورة تغفل ما فى الطبيعة من الكفاح المرتبط

(8) ضيعة ريفية أقطعها الملك إدوارد السادس للسير وليم سيدنى جد الشاعر المشهور سير فيليب سيدنى ، وتقع قرب مدينة تونبريدج Tonbridge فى مقاطعة كنت Kent . وقد زارها بن جونسون مراراً ، ووصف ما فيها من جبل ، ونهر ، وحقول ، ومروج خضراء ، وخلد فى شعره شجرة البلوط التى غرست يوم مولد سير فيليب سيدنى ، ومنزل الأسرة الريفى . واصطلح على تسمية هذا الجنس الشعرى بالرعوى pastoral ؛ ومن أبيات القصيدة المذكورة فى ديوان جونسون الغابة The Forest عن هذه الضيعة وما فيها من الفاكهة والثمار :

ثمر البستان فيها وأزهار الحديقة

والكرز المبكر ، وبرقوق تأخر موسمه

تين وأعناب ، ورماني ، كل يحين قطافه فى مواعده

مشمش وردى الخدود ، ودراق زغبى الملمس

داني القطاف على الجدران ، فى متناول أى طفل.

بالعمل وشقاء الفلاح ، وترتكب ذلك على سبيل التعاطف مع الطبقة الأرستقراطية . وعلى الرغم من طرح ويليامز غير الموفق ، لأنه يسيء فهم طبيعة هذا الجنس الشعري الرعوى ، وعلى الرغم من اقتضاره على نمط واحد حملته إلينا قصيدة من القرن السابع عشر ، فإن كتابه لا يخلو من الفوائد التي تلقى الضوء على فهم عصر النهضة .

ثمة رؤية أخرى عن عصر النهضة يطرحها مرشد بليكان للأدب الإنجليزي *Pelican Guide to English Literature* (1955) في الجزء الخاص بـ " عصر شكسبير " ؛ حيث تركز على أن قوة العصر الأدبية إنما تحققت من تضافر التراث الكلاسيكي والتراث الشعبي ، بعيداً عن النواحي الاجتماعية والسياسية ؛ إلا أنها لا تتعرض ، بصورة جادة ، لمناقشة دعاوى الرافضين لعصر النهضة من منطلقات أيديولوجية مناهضة للطبقة الأرستقراطية .

ومهما يكن من أمر ، تظل رؤية ويليامز لعصر النهضة رؤية تتطلق من منظور نقدي يهتم أساساً بقضايا المهمشين ويصغى إلى آراء الطبقات الأدنى في المجتمع ، منظور يدور في فلك الرؤية الماركسية لدى مؤرخين من أمثال رودني هيلتون Rodney Hilton (1977) وكريسستوفر هيل Christopher Hill (1958). وإذا كان ويليامز قد نظر بعين الشك إلى " شعر الضيعة الريفية " بوصفه دعاية للطبقة الأرستقراطية (ولنتذكر أن لهذه الأشعار رسالة تؤديها في إطار الرؤية المتعاطفة مع النظام الملكي ومسؤولية الطبقة الأرستقراطية) إذا كان ذلك كذلك فمن الطبيعي أن ينظر بعين الشك أيضاً إلى كل القيم والمواصفات المقترنة بحياة البلاط والأرستقراطية في عصر النهضة. ومن ثم تنهاوى رموز العصر ونماذج الفردية : فلا يكون سير فيليب

سيدنى نموذج السلوك المذهب ، الذى يحتذيه الرجال ، ويصبح أخوه سير روبرت سيدنى الذى اتخذ من ضيعة " بنشurst " سكناً له على فترات متقطعة نموذجاً على الجلافة وإدمان الخمر . وخلاصة القول أن رؤية ويليامز الناقدة لبعض مظاهر الحياة الأرستقراطية (أشعار الضيعة الريفية) تجعل كتابة مقدمة بالغة الأهمية تثير الطريق لرؤية معاصرة مختلفة تعيد تقييم عصر النهضة ؛ إلا أن قضايا التغيير والتحول التى تعيننا مازالت لم تحسم بعد .

يتضح مما سبق أن ويليامز يطرح رؤية تتبع من تحليل الفلسفة السياسية للمجتمع الطبقي ، وهى رؤية مضادة لرؤية من يرون عصر النهضة عصر النماذج الفردية: سيدنى ، ستيلا . ومعنى ذلك أنه يشير إلى بدائل تطامن من الرؤية التقليدية ، وتخفف من غلواء الحملة على عصر النهضة ، وتحض على مراجعتها ، وأنها يمكن أن نلتمس هذه البدائل فى بداية القرن العشرين . ومن بينها النزعة التاريخية الجديدة أو المجددة لدراسة المجتمع فى ضوء معطيات الحركة الأدبية كلها ، التى لا تغفل تعدد روافد عصر النهضة ولا تنوع توجهاته ، ولا تقصره على رافد واحد أو توجه فرد . وإذا كانت رؤية ويليامز لم تجد صدى كبيراً حتى الآن ، وظلت النظرة التقليدية لعصر النهضة تحكم بعض الدراسات الأدبية المتأخرة ، مثل دراسة جارى وولر Gary Waller الشعر الانجليزى فى القرن السادس عشر *English Poetry in the Sixteenth Century* (1986) ، فإن ثمة بوادر مشجعة بدأت تلوح فى الأفق ، وتتبنى بتغيرات هائلة . وماهى إلا أن تلتفت الدراسات إلى جموع أدباء عصر النهضة الأقل حظاً من الدرس والبحث ، كالأدباء الساخرين من أمثال جون مارستون J Marston (1575-1634) وجوزيف هول J . Hall (1574-1656) ، والناشرين من أمثال توماس ناش T.Nashe (1567-1601) . وربما أهم من ذلك ، أن نعيد ترتيب الأولويات

كى تستقر معايير رؤية عصر النهضة . ولنضرب أمثلة على ذلك : إننا لو صرفنا اهتمامنا إلى دراسة تأثير المذهب البروتستانتى على سيدنى ، سوف يتضامن اهتمامنا بالمنطلق الجمالى لفنه الشعرى ؛ ولو نظرنا إلى تقليد رعاية الأدباء والفنانين فى ضوء الظروف الاجتماعية والاقتصادية السائدة فى مقاطعات البلاد آنذاك ، لبرزت السمات المحلية والملاحم الوطنية ولعبت دوراً أكبر فى فهم ثقافة العصر كلها ؛ ولو التفتنا إلى نشاط الأدب المسرحى السلخر الذى كانت تعج به مسارح Inns of Court⁽⁹⁾ فى لندن ، لتكشف لنا مزاج العصر المشوب بالسخرية والتوتر الشعبى ، خلافاً لما نراه فى لوحات هيليارد Hilliard الزاخرة بالتفاصيل والنمنمات الجميلة⁽¹⁰⁾

وعلى ضوء ذلك كله يمكن قراءة وايت ، وجاسكوين ، ورالى ، ودين وآخرين ، قراءة تعكس مزاج العصر المعقد ، وما خيم عليه من حالات القلق والشك ، وروح النضال ، ودواعى الفشل والإخفاق . وآية ذلك أن محاولة

(9) جهات خاصة كانت تضطلع بإعداد طلاب الحقوق والقانون لممارسة مهنة المحاماة ، وكانت لها مقام معروفة فى لندن منذ القرنين الثالث عشر والرابع عشر ؛ إلا أنها اشتهرت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر بحفلاتها القاصفة ، وعروضها المسرحية السلخرة ، التى كانت تتهمك على الأوضاع القائمة ، وتحظى بشعبية طاغية .

(10) نيكولاس هيليارد (1537-1619) رسام انجليزى miniaturist كان يهتم بالتفاصيل الدقيقة فى لوحاته .

والمؤلف يعنى أن ثمة جوانب كثيرة فى عصر النهضة يجب الالتفات إليها ، ودراستها ، وتحليلها من منظور أعم وأوسع ، حتى نقف على "بانوراما" كاملة للعصر ، بدلاً من التوقف عند الأعمال الفردية ، أو دراسة بعض الأدباء والشخصيات التى تقدم له صورة منقوصة ، بل مشوهة فى كثير من الأحيان . ولن يتأتى ذلك إلا بدراسة الحركة الأدبية كلها فى ضوء المعطيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية ، وهو منهج النزعة التاريخية الجديدة

. New Historicism

سبنسر للترويج لمفاهيم العصر الإليزابيثي عن العدالة *Justice* فى ملحمته الشعرية ملكة الجان (الكتاب الخامس) قد باءت كلها بالفشل⁽¹¹⁾ . وثمة رمز آخر يدل على ماكان يموج به العصر من فوران وغليان ، وتوتر العلاقة بين النظام الملكى وجموع الشعب ، يسير فى خط متواز مع الموضوع الأساسى التى تعبر عنه مسرحية توماس ديكر Thomas Decker الشعرية *إجازة الاسكافى* (1600) *The Shoemaker's Holiday* ⁽¹²⁾ .

إن إعادة ترتيب الأولويات ، وتفكيك الرأى التقليدى المناهض لعصر النهضة الأدبية بانجلترا ، هما من أجل المهام التى تضطلع بها دراسات

(11) انظر الهامش رقم (6) من هذا الفصل .

(12) توماس ديكر (1570-1632) شاعر مسرحى نشأ فى لندن نشأة فقيرة ، واشترك مع آخرين فى تأليف بعض المسرحيات ، كما كتب أعمالا مسرحية أخرى ، تصور الحياة فى لندن ، وتغلفها مسحة من = السخرية والفكاهة . ومن أبرز أعماله الكوميديّة *إجازة الإسكافى*، وتدور حول الأرسقراطى رولاند لىسى Rowland Lacy الذى يرتبط بقصة حب مع روز Rose ابنة عمدة لندن ؛ ولكن الأسرتين تعارضان الزواج ، فيرسله عمه إيرل لنكولن Earl of Lincoln إلى فرنسا فى مهمة كى ينسى حبه ، إلا أن البطل يحتال على طلب عمه بأن يعهد بالأمر إلى صديق له ، ويتخفى فى هيئة إسكافى هولندى ، ويدخل فى خدمة سيمون إير Simon Eyre متعهد بتوريد الأحذية لأسرة عمدة لندن . وأخيرا ينجح فى إقامة حفل الوصل مع حبيبة قلبه روز ، والزواج منها بعد عدة مفارقات . وتخفق كل محاولات الأسرتين فى منع الزواج ، وينعم عليه الملك بالعمو ، ويصير متعهد بتوريد الأحذية عمدة المدينة .

وتعكس المسرحية صورة الحياة اللندنية الصاخبة فى عصر الملكة إليزابيث الأولى ، وتصاعد مد الطبقة الوسطى وتطلعاتها الاجتماعية والمادية ، وتشى فى ثناياها بالسخط الجماهيرى رغم رسالتها الواضحة الرامية إلى تأكيد الولاء والتبعية للنظام الملكى . انظر: *The Shoemaker's Holiday*, Edited by D. J. Palmer (Ernest Benn Limited, London, 1975) pp. VII-XX.

معاصرة لمراجعة تاريخ الفترة برمته تاريخ حكم آل تيودور Tudor (1485-1603) ومن هذه الدراسات عصر الملكة إليزابيث الأولى (ed.by Haigh, 1984). *The Reign of Elizabeth I* وتقرن هذه الجهود بإحياء النزعة التاريخية فى الدراسات الأدبية التى تعنى بالسمات الشخصية والفروق الخاصة بالفرد والثقافة والمجتمع ، بدلاً من التعميم الذى لا يراعى هذه الأمور . أضف إلى ذلك أن ضغوط الحركة النسائية المعاصرة feminism قد أحاطت بالشكوك مقولة أحادية النص الأدبى وقصره على جنس دون آخر ؛ وهو أمر بالغ الأهمية بالنسبة لعصر النهضة الانجليزية التى بلغت شأواً بعيداً من الكمال تحت حكم امرأة هى إليزابيث الأولى . صحيح أنها كانت تدور فى وسط يغلب عليه الرجال (سواء عمدت إلى هذا أو أجبرت عليه) إلا أنه فى حد ذاته إقرار صريح بمكانة المرأة . وصحيح أيضاً أنه لا يوجد على قدر علمى تحليل شامل لهذه الشخصية الأسطورية من منظور تاريخى نسائى feminist historian ، إلا أن رؤية الرجال للمرأة فى عصر النهضة قد صارت موضع شك . ويرجع هذا الاهتمام المتزايد بمراجعة ما كتبه الرجال عن النساء من ناحية ، وبكتابات النساء أنفسهن خلال ذلك العصر من ناحية أخرى . ولا مناص بعد ذلك أن تتغير النظرة إلى " ستيلا " نموذج العصر للمرأة ، فتهتز صورتها الراسخة فى الأذهان ، وأن يعاد تقييم دور الساحرات فى مسرحية شكسبير الخالدة ماكبث.

وسوف يسهم كل ذلك ، على المدى البعيد ، فى إحداث تحول كبير ، ينصرف الاهتمام بمقتضاه إلى التتويج بإنجازات القطاعات المهمشة فى المجتمع ، بدلاً من التركيز على آثار الطبقة الأرستقراطية ؛ وسوف يضيف ظلالاً نقدية على الرؤية التى تعتبر عصر النهضة عصر الطبقة الأرستقراطية المعادية ؛ ويشكك فى كفاءة النزعة الإنسانية [Humanism] التى

تقدس تراث الماضى الكلاسيكى Classicism على حساب التراث المدرسى الجامد فى القرون الوسطى . وسوف يؤدى هذا أيضاً إلى تحديد دلالات الكلمات والأوصاف التى درج الناس على نعت العصر بها من (قبيل خلل Flaw ، توتر tension هدم subversion ، مقاومة resistance) ، والتى شاعت فى الأيديولوجيات النقدية السائدة ، وروج لها النقد الجديد New Criticism . ولكن تركيز النقد الجديد على مدرسة دن Donne وحدها يفتقر إلى الإطار التاريخى ، ويهوم فى فراغ ، ولا يستند إلى الأساس المادى الذى هو أحد ملامح الرؤية المعاصرة لفترة النهضة .

ليس معنى هذا أن إعادة تقييم عصر النهضة قد قطع شوطاً بعيداً ؛ لأننا لو سألنا طلاب الجامعات الانجليزية عما يعنيه العصر لهم ، فستكون إجاباتهم مثبطة ، أو أن المصطلح لا يعنيه فى كثير أو قليل . وليس هذا بمستغرب من طلاب لم يدرس معظمهم نصوص القرن السادس عشر وتاريخه فى المدارس ؛ وحتى لو عرفوا شيئاً عن النهضة الانجليزية ، فسوف تبقى النهضة الأوروبية منطقة مجهولة عليهم تماماً . وربما نجد التصور نفسه لدى كثير من طلاب الدراسات العليا والمتخصصين ، إذ يسلمون بوجود عصر النهضة ويتقبلون ما ينبغى عليهم دراسته دون تمحيص أو مراجعة .

لا ريب إذن والوضع هكذا أن نرحب بأى تحول فى مسار الدراسات التقليدية لعصر النهضة ، لأنه ربما يؤدى إلى إحيائه وإعادة تقييمه . ولن يتأتى ذلك إلا بأن نعى منظومة القيم التى تخللت معتقدات المجتمع ، ووجهت معايير الأدبية ؛ وهى منظومة متضافرة العناصر لايجوز الاعتراف ببعضها والإعراض عن بعضها . فلا ينبغى لصاحب الرؤية الاشتراكية socialist مثلاً ، أن يعرض عن النتاج الأدبى لعصر النهضة الاليزابيثى

لمجرد أنه كاره للبلاط وما يمثله من النفوذ والسلطان والطبقية . وكذلك لا ينبغي لصاحب الرؤية الموضوعية المحايدة أن يقبل على النتاج الأدبي بمعزل عن الظروف والملابسات الاجتماعية والسياسية التي اكتنفته ؛ لأن النتاج الثقافي كله في هذا العصر متأثر بتلك الظواهر والقيم . والأحرى أن تتضافر المنطلقات الأيديولوجية والمداخل الفكرية مع المعايير الأدبية في الرؤية المنشودة لتقييم النتاج الثقافي لعصر النهضة الانجليزية . إننا لو فعلنا ذلك ماكان للأحكام النقدية التي تناولت الكتاب الخامس من ملحمة سبنسر الشعرية ملكة الجان أن تتفاوت هذا التفاوت الشديد: فيستنكر بعضهم ما فيه من تفكك مادته الشعرية واضطرابها ؛ ويرجع بعضهم ذلك إلى أن الشاعر اقترب كثيراً من الواقع الوعر فطغى بوعورته على رؤيته المثالية وتدفقه الشعري . ثم يأتي حكم آخر يرى أن تصور الشاعر لقيمة العدالة في هذا الكتاب ، تصور مثالي يثير الإعجاب ولكن تشخيصه الدرامي لها غير مقنع ، لأن الشخصيات والمواقف التي استلهمها من عصره لا تتناسب مع ما ترمز إليه وتصوره .

والحق أن أهمية الكتاب المشار إليه من ملكة الجان ليست في أن الشاعر قد اختار رموزاً وصوراً رديئة لتجسد قضية جيدة ، ولكن لأنه دافع عن قضية خاسرة أصلاً هي "العدالة" المستبدة ، عدالة الطغيان والقهر . ومهما يكن تصويره الشعري لها قوياً ، فسوف يطلّ الواقع حين تسقط الأقنعة عن رموزها الملحمية مشوّهاً بندوبها الغائرة وآثارها الشريرة. ولاشك أن أصحاب الرأي التقليدي الذين يتهمون عصر النهضة ويجدون أن النزعة الإنسانية [الهيومانية] خلفت لنا أثراً حميدة ، ومن بينها هذه الملحمة الشعرية لاشك سيدافعون عن " عدالة " سبنسر ، حتى لو اقتضاهم ذلك إلى التماس الأعذار وتعميم الأحكام. ولو تبنّوا قدراً من الحياد النقدي ، فسوف يعصمهم من الزلل والشطط ، ويحرر رؤيتهم من إفسار النظرة الضيقة لعصر النهضة .

وخلاصة القول مما أوردناه آنفاً أن كثيراً من الأحكام الظالمة التي درج الناس على إطلاقها وصفاً لعصر النهضة، إنما صدرت عن كتاب ومفكرين ينتمون إلى التيار السياسي اليساري؛ ولو راجعوا أحكامهم من منظور أوسع لشملت أيضاً ما كتبه آخرون عاشوا في ظلال الحركة الأدبية، وعلى هامش المجتمع، مثل الشواذ جنسياً، وهؤلاء المنتميات إلى الحركة النسائية. إن من شأن هذا التمهيص النقدي أن يؤدي إلى تعميق الرؤية، وشمولييتها ودقتها؛ ومن ثم لا تكون أحكامنا جاهزة أو مبنية على ظواهر فردية، أو مقصورة على جوانب الضعف والشر فقط؛ بل تمتد لتغطي قيم العصر جميعاً بما فيها من خير وشر، وترى نتاجه الأدبي كله من منطلقات مختلفة غير متحيزة إلى فئة دون أخرى، وغير صادرة عن هوى أو أيديولوجية مسبقة. وذلك إجراء عرفه الكتاب والمفكرون العصاميون ذوو المواقف النابعة من ثقافة حرة في القرن التاسع عشر، واتبعوه في دراسة أشعار ميلتون وشيلي وحققوا به نتائج باهرة سجلها تاريخ النقد الأدبي.

مراجع الفصل الثانى

مراجع لمزيد من القراءة

- Burke, Peter (1964) *The Renaissance*, Longman, London.
- Davies, Stevie (ed.) (1978) *Renaissance Views of Man*, Manchester University Press, Manchester.
- Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (eds) (1985) *Political Shakespeare*, Manchester University Press, Manchester.
- Goldberg, Jonathan (1983) *James I and the Politics of Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Greenblatt, Stephen J. (1980) *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago University Press, Chicago.
- Kinney, A. and Collins, D. (eds) (1987) *Renaissance Historicism*, Massachusetts University Press, Amherst.
- Kristeller, Paul Oskar (1961) *Renaissance Thought*, Harper, New York.
- Lytle, G. and Orgel, S. (eds) (1981) *Patronage in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton.
- Martines, Lauro (1985) *Society and History in English Renaissance Verse*, Basil Blackwell, Oxford.
- Mandrou, Robert (1978) *From Humanism to Science*, Penguin, Harmondsworth .
- Sinfield, Alan (1983) *Literature in Protestant England*, Harvester, Brighton.
- Woodbridge, Linda (1984) *Women and the English Renaissance*, Harvester, Brighton

مراجع أخرى وردت في الدراسة

- Brooke, Christopher (1969) *The Twelfth Century Renaissance*, Thames & Hudson, London.
- Burckhardt, Jacob (1944) *The Civilization of the Renaissance in Italy*, translated by S. G. C. Middlemorse, Phaidon Press, London [first published 1860] .
- Ford, Boris (ed.) (1955) *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 2, Penguin, Harmondsworth.
- Grierson, H. J. C. (1912) *Donne: Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford
- _____(1921) *Metaphysical Lyrics and Poems*, Oxford University Press Oxford.
- Haigh, Christopher (ed.) (1984) *The Reign of Elizabeth I*, Macmillan, London.
- Hill, Christopher (1958) *Puritanism and Revolution*, Secker & Warburg, London.
- Hilton, Rodney (1977) *Bond Men Made Free*, Methuen, London.
- Leavis, F. R. (1936) *Revoluation*, Chatto & Windus, London.
- Smith, Lacey Baldwin (1986) *Treason in Tudor England*, Cape, London.
- Tillyard, E. M. W. (1943) *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, London.
- Waller, Gary F. (1986) *English Poetry of the Sixteenth Century*, Longman, London.
- Williams, Raymond (1973) *The Country and the City*, Chatto & Windus, London.

الفصل الثالث

الأوغسطية AUGUSTANISM⁽¹⁾

ديفيد نوكس David Nokes

في السنوات الأخيرة تعرض مصطلح "أوغسطي Augustan" لسوء فهم بالغ، وكان موضع سخرية نقدية. فيري دونالد جرين Donald Green (1967-76). أن أوائل القرن الثامن عشر كانت أوغسطينية ⁽²⁾ugustinian، أي مسيحية الطابع، أكثر من كونها أوغسطية Augustan، أي ضاربة الجذور

(1) ينبغي أن ننوه بداية أن هناك عصرين أوغسطيين يعد أولهما مثالياً ونموذجاً يحتذى به العصر الثاني: العصر الأوغسطي الأول، وهو الذي شهد ازدهار الأدب اللاتيني على يد شعراء الرومان الكبار: فرجيل وهوراس وأوفيد وآخرين، أثناء حكم الإمبراطور أوغسطس قيصر (27 ق.م - 14م).

والعصر الأوغسطي الثاني في أوروبا (من منتصف القرن 17 إلى منتصف القرن 18 تقريباً)، وهو عصر التنوير Enlightenment والكلاسيكية الجديدة Neoclassicism، الذي احتذى التقاليد اللاتينية في الأدب والفكر، وتميز باحترام سلطان العقل، ووضوح الفكر، والحرص على السلاسة والتناغم، والإخلاص الدؤوب لفن الأدب، واحترام الإنسان. وتألّق فيه كوكبة هائلة من رجال الفكر والأدب على امتداد أوروبا: فعرفت ألمانيا كانت (1724-1804) وليسنج (1729-81)، وعرفت فرنسا فولتير (1694-1778) وديدرو (1713-84) وكورنى وراسين وموليير، وعرفت إنجلترا درايدن (1631-1700) وسويفت (1667-1745) وأديسون (1672-1719) وسنتيل (1672-1729) وبوب (1688-1744) وفيلدنج (1707-54) وجونسون (1709-84) وغيرهم. ويرمز المصطلح إلى فترة الازدهار الأدبي في تاريخ أي أمة.

(2) نسبة إلى القديس أوغسطين الذي تناوله الفصل الأول الخاص بالعصور الوسطى في هذا القسم. انظر الهامش رقم (4) هناك.

فى وثنية العصر الأوغسطى اللاتينى؛ وأنا نستطيع- بنفس المنطق وبكثير من
التطرف- وصف أدب النصف الأول من ذاك القرن بأنه ينتمى إلى أى عصر
تحب أن ينتمى إليه. ويرى ماكسميليان إ. نوفاك Maximillian E. Novak
أن "تسميته بالعصر البروتسى Brutan Age أكثر ملاءمة؛ لأن الدعوة إلى
الحرية فى انجلترا ربما تستلهم كلاً من بروتس Brutus الأول الذى نادى
بحرية الإمبراطورية الرومانية، وبروتس الأخير المدافع عنها⁽³⁾". (1984،
ص2). وفى سنة 1916م تلقى مصطلح "أوغسطى" لطمة ساخرة أخرى على يد
جورج سانسبرى George Saintsbury وذلك فى كتابه حياة الأوغسطينيين
الوادعة *The Peace of Augustans* حين نص فى عنوانه الفرعى على أنه
"نظرة عامة للأدب فى القرن الثامن عشر بوصفه مكاناً للاستجمام والترويح
عن النفس".

A Survey of Eighteen Century Literature as a Place of Rest and Refreshment .

(3) بروتس الأول هو لوسىوس جونيوس السياسى ورجل الدولة الرومانى، عاش فى أواخر
القرن السادس قبل الميلاد، وساعد على خلع الإمبراطور الطاغية تاركوين (509 ق.م)
وتأسيس الجمهورية.

وبروتس الأخير هو ماركوس جونيوس (85 - 42 ق.م)، السياسى الرومانى الذى تأمر مع
كاسيوس على اغتيال يوليوس قيصر، دفاعاً عن الجمهورية. وهو الذى جاء فيه القولة
المشهورة عن قيصر: حتى أنت باروتس Et tu, Brute!. وقد انتحر عقب هزيمته من مارك
أنطونى فى معركة فيليبى (42 ق.م).

وبعد ستين عاماً تقريباً وصف كتاب بات روجرز Pat Rogers الرؤيا الأوغسطية *Augustan Vision* العصر بأنه نزوة عارضة أكثر من كونه نزهة أو احتفالية خلوية *fête- Champêtre*؛ فكتب يقول: "تمتعت انجلترا في القرن الثامن عشر بازدواجية صارخة اجتمع لها وجهان متناقضان: الفقر والوفرة، والثقافة والجهل، والتحضر والوحشية" (1974، ص9). وأخيراً يرى كلود راوسون Claude Rawson "أن مصطلح "أوغسطي" يؤدي الغرض المطلوب؛ لأنه يخلو تقريباً من المعنى" (1985، ص 243).

وتضفي التعريفات الماثورة على مصطلح "أوغسطس" دلالة أيديولوجية هامة يعبر عنها معجم أكسفورد *OED* على النحو التالي:

"1- أوغسطي Augustan فترة ترتبط بحكم أوغسطي قيصر، وهي فترة ازدهار الأدب اللاتيني (1704). 2- وهي كذلك فترة الازدهار والنقاء والصقل والرقى في أدب أي أمة".

ولاشك أن ربط التعريف السابق بين الحكم الملكي وازدهار الأدب الراقى المصقول يعكس حالة من عدم الارتياح النقدي مع المصطلح؛ إذ يفضي بنا إلى دهاليز السياسة. ومن ثم كانت الرغبة في إيجاد مصطلح يستوعب كل المعطيات المعقدة لعصر استوحى النموذج الروماني الأوغسطي بمطامعه السياسية وأنماطه الثقافية، إعلاء شأنه وإدانة له في الوقت نفسه. وكان درايدن Dryden من أوائل الذين وظفوا النموذج الأوغسطي توظيفاً متعمداً، واعتنقوا أفكاره، حتى بات من الصعب عليه - كما يقول نوفاك - أن يتقبل عصراً أوغسطياً جديداً، بل صار إحياءه هو شغلهم الشاغل. (1984، ص2). وها هو في قصيدته *Astraea Redux* التي يستلهم في بعض أجزائها "الرعية الرابعة" لفرجيل، يقارن عودة تشارلز الثاني إلى إنجلترا (1660م) وعودة الملكية

بانتصار أوكتافيو [يوليوس قيصر فيما بعد] على أسطول مارك أنطونى
وكليوباترة فى معركة أكتيوم (31 ق.م)، ثم يمضى فى التنبؤ بعصر ذهبى جديد
من الأمن والدعة والازدهار والشعر:

أيها العصر السعيد ! أيتها الأزمان الفريدة
التي يدخرها القدر لعرش أوغسطس العظيم !
حين تتضافر الانتصارات وآثار الفنون،
وتزف للعالم بشرى ملك، هو أنت!

ومع ذلك فإن عصر أوغسطس قيصر، كما لاحظ نقاد الأدب، كان
عصر طغيان وشر بقدر ما كان عصر تسامح وشعر. ولعل أبرز ما يميز تلك
الفترة- كما يقول دونالدجرين- هو "أننا بصدد إمبراطورية شمولية يحكمها
طاغية قوى ومتمكن، استطاع أن يضم فى بلاطه حشداً من الأدباء البارعين
على شاكلة هوراس وفرجيل، الذين سطوروا أروع ما كتب من الأدب الدعائى
الموجه على مر التاريخ" (67-1976: 1975، ص 128). هل الأوغسطية
إذن مجرد مرادف مجازى للنزعة الإمبريالية الاستعمارية؟ لورا براون Laura
Brown تعتقد ذلك، فترى أن قصيدة ألكسندر بوب الرعوية غابة وندسور
Windsor Forest (1713) تحتوى على كل الشفرات الجمالية للإمبريالية
(1985، ص 37)؛ وأن أعمال بوب الكبرى ما هى إلا وثائق تعكس معطيات
تلك الفترة ومعتقداتها التي اتكأت على صور الماضى القديم لتغطى دوافعها
الرأسمالية والإمبريالية (ص 3). والحق أن طائفة من أدباء العصر
المشهورين- ومنهم درايدن- سخروا مواهبهم الأدبية لخدمة السلطة والدعاية
لهما ومدح النظام الحاكم. إلا أن كثرة النقاد الأكاديميين فى القرن العشرين
اعتبروا مدائح هؤلاء أقل خطراً إذا ما قارناه ببقية نتائج الأدب الهجائى
الأوغسطس الذى غرق فى هالة لغوية من المبالغة ونقد الذات. ومن ثم عكف

هؤلاء النقاد على هذه الظاهرة الأوغسطية يستخرجون من موضوعات الرثاء والهجاء دلالات على رغبة أدباء العصر في فصل التصوير الفني الخالص iconography عن الأطروحات السياسية والأيدولوجية ideology. وغالباً ما نجحوا في تحقيق هذه الرغبة عن طريق الاتكاء على صورة مستمدة من هوراس، بدلاً من صور العصر الأوغسطي الأول بأسره، حيث رفض هوراس منصباً سياسياً رفيعاً في حكومة أوغسطي قيصر، وأثر حرية الفنان واستقلاله الثقافي وكرامته على كل مغريات السلطة والنظام السياسي الحاكم.

إن عموم الدلالة وشمول المعنى، والمرونة الإيجابية التي تكتنف مصطلح "أوغسطي" وتجعله معنى مطلقاً خالياً من الدلالة تقريباً - كما يقول راسون - هي التي مكنت أدباء العصر الأوغسطي من أن يكتشفوا فيه رافداً ثرياً يمد خيالاتهم ويدعم حريتهم الفنية. "لقد كانت سلبيات العصر الأوغسطي - بعيداً عن كونها تذكى مشاعر العداء لكل ما يمثله هذا العصر - إيجابية الأثر في حد ذاتها، من حيث إنها سربت إلى قصائد المديح نغمة خفية من التهكم والهجاء، وأضفت على المثالية السياسية بعض ظلال الواقع المرير" (1985، ص 247). وتمثل الأعمال الهجائية لكل من بوب وسويقت، التي تشي بهذا التآرجح القلق بين قيم التحرر والتسلط، أبلغ شواهد الاتكاء على صور العصر الأوغسطي ذات الطبيعة المزدوجة لوصف هذا التناقض القائم، وتصوير حيرة الفنان بين متطلبات فنه وتبعاته السياسية والاجتماعية.

والمحاولات النقدية المعاصرة لإقرار مصطلح "أوغسطي" سواء بتأكيد مدلولاته الأيدولوجية، أو باستخدام مصطلحات بديلة أكثر تحراً وشبه خالية من المضامين السياسية الإمبريالية مثل هوراسي 'Horatian' أو بروتسي 'Brutan' هي محاولات تعكس حالة من عدم الارتياح لتعريف راوسون الذي

يخلع على المصطلح صفة العموم والإطلاق والمرونة الإيجابية. فتذهب لورابراون إلى إنكار حرية الفنان ورغبته في التصوير الفني الخالص؛ لأن المفهوم الأيديولوجي (الإمبريالي) جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع الفني في الأدب الأوغسطي. ومن ثم فإنها لا تتردد في وصم قصيدة بوب رسالة إلى باثيرست *Epistle to Bathurst* التي تتضح بهجوم نقدي على الرأسمالية، واعتبارها "شعوذة إمبرالية تخلق الألباب بسحر بيانها، وتمجد نظاماً قصدت أن تتهكم منه أصلاً" (1985، ص 111).

لم تكن حالة عدم الارتياح لشمولية دلالة مصطلح "أوغسطي"، مقصورة على الحديث عن موضوعات الأدب الأوغسطي ومضامينه، ولكنها انسحبت أيضاً على أشكاله. فيرى جونسون أن درايدن كان أول من تمثل في موضوعات شعره وأساليبه الشعار الأوغسطي العام، فيقول: "يمكن بتعبير مجازي بسيط أن يقال عن الشعر الانجليزي الذي تحلى بالزخارف على يد درايدن ما كان يقال عن روما التي أخذت زخرفها وازينت على يد الإمبراطور أوغسطس: "*lateritiam invenit, marmoream reliquit*" لقد وجد مبانيها من الطوب وتركها من الرخام".

ولابد من التوقف عند عبارة جونسون "بتعبير مجازي بسيط؛ لأن "صفة التجميل والزخرفة" لاتعني تطوراً أساسياً في البناء العام، بقدر ما تعني عملية تجميل كلاسيكية. فالزخارف الرخامية المرمرية في الشعر الأوغسطي مثل التفعيلات الإيامبية iambic المنتظمة التي يتكون منها البيت، والدوبيت الملحمي heroic couplet تضيف على الشعر فخامة تليق بالمناسبات الرسمية؛ ولكن فيما عدا هذا يظل أساس البناء العام كاملاً غير منقوص. وقد اعتنق هذا الرأي نقاد القرن العشرين الذين شغلوا بالبحث عن ملامح الموروث الشعبي

المحلى وراء الواجهة الكلاسيكية للشعر الأوغسطى. ففي سلسلة من المقالات الهامة، حاول ف. ر. ليفيز (1936=1964)، و ت. س. إليوت (1921=1932) ومينارد ماك Maynard Mack (1949=1959) تتبع "خط اللماحية Line of wit" في شعر بوب Pope، مروراً بدرايدن، وربطه بالأصول المحلية الوطنية في أشعار دن Donne.

وأهم ما أسفرت عنه هذه المحاولات لتقديم درايدن وبوب ضمن إطار الشعراء الميتافيزيقيين العصريين⁽⁴⁾، هو أنها استخدمت مصطلحات لم تخل من مسحة سياسية طبعت الحوار النقدي الدائر في القرن الثامن عشر نفسه. وسبب ذلك أن النقاد توهموا وجود حالة من الانقسام والتعارض بين الخيال النابع من الموروث الوطنى الذى يمثل شكسبير ودن، والمؤثرات الثقافية الخارجية التى تمثلها قواعد الكلاسيكية الجديدة Neo- Classicism العشوائية الموهلة فى النظرية والتغريب. يقول ليفيز: "إن عبقرية درايدن أشد ما تتجلى حين يمتاح من طاقة اللغة الانجليزية ومخرونها، الأمر الذى دفع هوبكنز Hopkins إلى أن يقول عنه: درايدن أكثر الشعراء الانجليز فحولة، وأساليبه وأوزانه ترسى أقوى دعائم أدبنا على أشد مواضع اللغة الانجليزية صلابة ومتانة". (1936=1964، ص 33). ويرى ليفيز أن "خيط اللماحية" الذى انتهى عند بوب قد خلف شعراً ذا مسحة من فحولة انجليزية وليس ذا ملمس رخامى إيطالى. وفي القرن الثامن عشر حمل الأديب والناقد جون دينيس John Dennis على قصيدة بوب مقالة فى النقد *Essay on Criticism*⁽⁵⁾، لأنها تنكرت لما يتمتع به الانجليز

(4) انظر ما أوردناه عن هؤلاء الشعراء فى هامش الثانى فى هذا القسم من الفصل.

(5) قصيدة تعليمية نشرها بوب سنة 1711 فى سن الحادية والعشرين دون أن تحمل اسمه. وقد نظمت فى شكل الدوبيت الملحمى، لتشرح القواعد الكلاسيكية للتذوق الفنى، ووجوب

الأحرار من حقوق أدبية، وأذعنت للقواعد والأيقونات الكلاسيكية إذعاناً مطلقاً؛ ثم وصم بوب بقوله: "إنه ليس عدواً لي بقدر ما هو عدو لمليكي KING، ووطنى COUNTRY، وعقيدتى RELIGION، وعدو للحرية LIBERTY التى هى بهجة حياتى الوحيدة" (تحقيق هوكر Hooker، 1939، مجلد 2، ص 115).

وإذا كان ليفيز قد بدأ فى سنة 1936 دراسته الشهيرة لإعادة تقييم بوب بعبارته: "كان بوب سيئ الحظ"، فإن العقود الثلاثة التالية شهدت تغيراً حاسماً فى حظ هذا الأديب وغيره من كبار أدباء العصر الأوغسطى على أيدى أتباع النقد الجديد New Criticism فلم يعد بوب هو ذلك "الوحش الصغير الذى يقطن فى ضاحيه تويكنهام Twickenham"، بل أصبح أمير الشعر الملحمى الهجائى وراعى القيم الإنسانية. ولم يعد درايدن - فى نظرهم - رجل كل العصور و الأنظمة السياسية، بل صار داعية لنزعة شك حيوية وثقافية جديدة بالاحترام، وجُرد سويفت Swift من الشعر الجارح الذى ألصقه به ثاكرى Thackeray "كلامه قذى، وأفكاره أذى، يستشيط غضباً، ويتميز غيظاً، ويفحش قولاً" فارتفع إلى مرتبة رجال الأخلاق المناضلين. وحظى جونسون Johnson بما يستحقه من حفاوة واعتراف بقوة منطقته وسلامة حجته، بعيداً عن المبالغات المتعاطفة التى أسبغها عليه الكاتب توماس ماكولى Macaulay (1800-1859).

يتضح مما سبق أن النقاد الجدد New Critics قد وجدوا فى الحركة الأوغسطية شيئاً ما يتطابق مع أولوياتهم الثقافية ويتجاوب مع دعوتهم النقدية.

استمدادها من الأدب الكلاسيكى، وتضرب على ذلك أمثلة من الأدباء الذين اتبعوها أو خالفوها. وقد حمل عليها معاصره جون دينيس (1657-1734)، وسخر من أفكارها سخرية مريرة، وكانت مثار معركة أدبية بينه وبين بوب.

ومرد هذا الشئ إلى أن الأدباء الأوغسطيين كانوا يمثلون - فى مزيج مراوغ من الفن والطبيعة، والتقاليد والموهبة الفردية - شريحة المفاهيم الثقافية الأساسية تعيشت مع مختلف صيغ الحياة الاجتماعية والسياسية، التى استهدفت منظومة من القيم الأخلاقية هى غاية الاهتمام الإنسانى. لقد احتفى النقاد الجدد بما كان يزخر به أدب القرن الثامن عشر من خاصية الجمع بين المعنى ونقيضه، والغموض، أو تعدد المعنى، أو المفارقة؛⁽⁶⁾ وهى خاصية جعلت من الممكن إقامة نسق جمالى مرن، يستوعب ويقيد فى آن واحد أمشاج التجربة الإنسانية المتنافرة، من خلال الأصوات المختلفة التى يموج بها النص الأدبى. وبعبارة أخرى كما قال أحد النقاد:

"وجد النقاد الجدد العالم حطاماً، وأرادوا تجميعه مرة أخرى. ومن هنا جاء تفرد معجمهم النقدي... فرأينا ولع بروكس **Brooks** بالتناقض الظاهري **Paradox**، الذى يجتمع ويتحد فيه نقيضان متضادان أو متعارضان. وتمسك وارين **Warren** بفكرة الشعر غير الخالص **impure Poetry**، الذى يستمد رؤيته من تمثله لنقيضه. ثم التزام كليهما - بروكس وارين - بفكرة التحام الشكل والمضمون".
(Fetterley, 1985, p. 16)

وقد حلل النقاد الجدد أيضاً ما يتسم به عروض الشعر الأوغسطى من توازن الإيقاعات المتضاربة لا على سبيل الرتابة والسطحية الرامية إلى التناغم، بل باعتبارها تجسيداً خيالياً لتعقيدات الطبيعة الإنسانية. وفسروا ما فى أشعار بوب من نشاز متناغم *concordia discors*، وما فى كتابات سسويقت من توظيف أقنعة روائية ساخرة *ironic masks*، تهدف كلها إلى تقديم تصور

(6) عن هذه المصطلحات وغيرها انظر تعليقاتنا فى هوامش من الفصل (9)، (10)، (11) من الفصل الثانى - القسم الأول.

هؤلاء الأدباء لعالم متحضر وغارق في الفوضى في آن واحد. ونظروا إلى ولع أدباء العصر الأوغسطي بصيغ المقابلة البلاغية القائمة على حشود من التورية puns، والتناقض الظاهري paradoxes، والطباق antitheses، تعبيراً عن رغبتهم العارمة في التوصل إلى صيغة متميزة لاتبعث على الرضا والارتياح بقدر ما تثير التحدى والقلق. ولم يعتبر النقاد الجدد اتكاء الأدباء الأوغسطيين على النموذج الهوارسي الراض للمنصب السياسى الرفيع فى حكومة أوغسطس قيصر، إذعانا وتسليماً أو ضرباً من الاستعلاء والمباهاة، بل كان بمثابة إعلان عن استقلال ثقافى يضرب بجذوره فى الواقع الاجتماعى لعالمهم. وقد أجادوا توظيفه أدبياً وفنياً، بغية تصوير همومهم الأخلاقية والإنسانية.

وعبرت مقالة مينارد ماك Maynard Mack اللماحية والشعر وبوب *Wit and Potry and Pope* عن هذا المدخل النقدى. وللنظر إلى تحليله لصورة نرسيسا Narcissa⁽⁷⁾ الواردة فى بيت من قصيدة بوب رسالة إلى كوبهام *Epistle to cobham*، حيث يقول البيت:

"ما أبشعها ! فى كفن من صوف ! ينفر منها القديس !"
Odious ! in wollen ! twould a saint provoke !

ثم يعلق ماك بقوله:

"وهذا يوضح ما تتمتع به القصيدة من بساطة الفكرة التى تفسر كل شئ آخر فيها، وهى أن أهواءنا تظل تتحكم فىنا حتى النزع الأخير. إلا أننا ببعض التعمق فى الصورة المجازية هنا، سوف

(7) هو الاسم الرمزي الذى اختاره الشاعر لإحدى شخصيات عصره النسائية وهى آن أولد فيلد Anne Oldfield فى الرسالة المذكورة التى تمثل أولى القصائد الأخلاقية الأربع *Moral Essays* التى نشرها الشاعر بين 1731-1735.

نكتشف أنها تسبر أغوار الأزمة التي تخيم بظلالها على الإنسان، من خلال تصوير شخصية إحدى النساء. فنحن أمام امرأة نرجسية حمقاء، تحب ذاتها كما يرمز إلى ذلك اسمها نرسيسا؛ ولكن الرمز هنا يتسع ويتحرر من هذا المعنى الضيق، ليدل على أن بداخل كل منا شخصاً نرجسياً يمثل جزءاً أساسياً من هويتنا لا يستطيع محوه أو إنكاره. ونحن أيضاً بإزاء اهتمام أرعن بالمظاهر الخادعة، اهتمام يضخمه ما في هذه المناسبة من غموض وتضارب؛ فضلاً عما في النفس الإنسانية من ميل غريزي للتعلق بالمألوف والمعروف. وتدور كل هذه المعاني في إطار محوري من تناقض المشاعر الإنسانية تناقضاً ظاهرياً حول الموت والحياة: فأطراف الموتى الباردة لا تحتاج إلى دثار، وكذلك وجوههم؛ بيد أن طقوس الموت عندنا تستدعي ذلك بصورة أو بأخرى. وحسب هذه العجالة النقدية أن تتناول مستويات المشاعر والتجربة التي يثيرها هذا البيت الشعري القصير".

(Mack, [1949] 1959, pp. 34-5)

وإذا كان منطلق المدخل النقدي عند "ماك" انصب على نفى شبهة التقريرية عن شعر "بوب"، فإن قراءته الفاحصة لتلك الفقرة تسبر أغوار الرؤية الشعرية وتجمع شتات صورها ودلالاتها المتعددة في إطار خيالي يرمى إلى غاية أخلاقية إنسانية عميقة الأثر. وشبيه بهذا الاتجاه ما نجده في المحاولات النقدية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وأعدت تقييم كتابات "سويفت" الهجائية، حيث خلصت إلى أن ما تزخر به من صور ساخرة ومفارقات مراوغة هو بمثابة الوازع الأخلاقي الذي يفرق بين الخير والشر. وفي تحليل

نقدى لمنشور "سويفت" الهجائي اقتراح متواضع ⁽⁸⁾A Modest Proposal
يخلص الناقد مارتن برايس Martin Price إلى القول:-

"يضعنا صاحب "الاقتراح المتواضع" الواحد تلو الآخر فى بؤرة جنونه. ويصبح تبلد مشاعره هو الطرف الآخر من المفارقة الذى يعادل أشد جرائم الفساد الأخلاقى فظاظه. وهى حيلة ما فتئ سويفت يوظفها فى كتاباته: فالبلهاء المرضى عنده ليسوا أقل فظاظه من المحتالين الذين يغرون بهم. وإن ظاهر المفارقة يعكس ملهارة جهالة لا مسؤولية، وغفلة أخلاقية، من جانب كاتب معلّم أو مفكر متحذلق. ولكن باطن المفارقة ينضح بالإثم الذى يرتكبه معظم الرجال الراشدين الذين هم أقل براءة وصفاء نفس وأكثر مسؤولية".

(1953، ص 74).

ومن المؤلف أن نلمح فى طوايا التحليلين السابقين، وفى كثير غيرهما، سمة من الشمولية والكونية تضيفها الرؤية النقدية على القيم الأخلاقية التى يعبر عنها الأدب تعبيراً متمزجاً منه المؤثرات والنغمات الأدبية literary tones امتزاجاً مراوفاً مدهشاً. ويتم ذلك عن طريق استخدام المفارقة irony استخداماً

(8) المنشور أو العجالة pamphlet هو مؤلف قصير يكون غالباً فيما يشبه الكراسة، ويطبع بشكل رخيص، ويوزع على نطاق واسع، ويتناول بطريقة هجائية ساخرة أمراً من الأمور العامة، أو فرداً من الأفراد. وعنوان منشور "سويفت" المذكور هو بالكامل: اقتراح متواضع لتجنيب أطفال الفقراء من أن يكونوا عبداً على ذويهم وأوطانهم - وذلك بجعلهم طعاماً للأغنياء.

وقد كتبه سويفت سنة 1729 عن أحوال أيرلنده، ويتميز بتفاصيله المفزعة وسخريته القاسية التى تضع القراء فى بؤرة المعاناة، وتحضهم على التفكير العملى، دون إثارة لمشاعر الرثاء والتعاطف. ويلجأ المؤلف عادة فى مثل هذا النوع من الكتابة إلى تحييد مشاعره، وتجنب المبالغة والمباشرة؛ ومن ثم تبلغ السخرية أقصى درجات التأثير على القارئ.

ماكراً تتحرر فيه من كونها أداة بسيطة مباشرة الدلالة وصارخة الانتقاد، تقسم العالم بالعدل والقسطاس إلى معسكرين متقابلين: الأشرار والأخيار أو أبيض أو أسود. وإنما يكون للمفارقة أثرها الهائل بما تحدثه من مراوحة، ومد وجذر، بين أطرافها المتعارضة وقضاياها المتقابلة التي تتناولها، وتأخذ في الإصلاح عليها، إلى أن تخلق حالة من التردد والشك تحاكي أحوال العالم البالغ التعقيد.

وسمة الشمولية والكونية التي تصطبغ بها القيم الأخلاقية هي أهم دعائم المنطلق الليبرالي الإنساني الذي اتخذه المدافعون عن الأدب الأوغسطيني. أما خصوم الفكر الأوغسطيني - الذين وصمتهم هجائيات بوب وسويقت، بدرجات متفاوتة، ووصفتهم بأنهم محدثو نعمة، مغفلون، مندفعون، متعصبون - فيرون العالم من منظور واحد، حالم، مثالي؛ ويحدوهم الأمل في تطهير النفس الإنسانية من أدرانها وعقدها، بحثاً عن المدينة والفاضلة والزمن الجميل. وليس هؤلاء الآخرون إلا منظرين واهمين يخادعون الناس ويبيعون لهم الأوهام.

والنقاد المتعاطفون من أمثال والتر جاكسون بيت Bate الذي كتب عن جونسون، ومينارد ماك Mack الذي كتب عن بوب، يحاولون تجسيد ما في أدب الأوغسطينيين من قيم التعاطف الإنساني، مغامرين بمهمة النقد في سبيل المبادئ التي اعتنقها أدباء العصر الأوغسطيني وهم يخوضون صراعاً جسوراً ضد قوى التصنيف المذهبي والقهر الفكري. ومن هنا يصف بيت Bate جونسون بأنه من أشد الكتاب "بطولة وشجاعة، وأصدقهم تعبيراً عن رحلة النفس الإنسانية عبر دروب الحياة" (1975، ص xx)، ثم يضيف قائلاً: "وأول أثر يخلفه أدبه علينا هو أن نجد أنفسنا وقد انتقلت إلينا عدوى شجاعته" (ص 4).

وتتصب جهود المدافعين عن منظومة القيم الإنسانية والأخلاقية في الأدب الأوغسطي، على تحليل بنية هذا الأدب القائمة على توازن القضايا المتقابلة والعناصر المتنافرة، تحليلاً عميقاً يستهدف الكشف عن تجربة الصراع الإنساني والأخلاقي، بعيداً عن تنظيرات الفلاسفة من أمثال روسو ودريدا Derrida. ولاشك أن ما يزخر به الأدب الأوغسطي من صيغ المقابلة، والتناقض الظاهري، والجمع بين الفن والطبيعة، والماضي والحاضر، والعقل والعاطفة في نسيج واحد - كل ذلك يولد شكلاً أو نظاماً من الفن نابعاً من استقطاب تلك العناصر المتنافرة في نسق متناغم، أو كما يقول ألكسندر بوب في قصيدة غابة وندسور:

حيث نرى الانسجام في التعدد
وحيث تتوحد الأشياء كلها رغم التباين.
(المقطع الثاني: 15-16)

وهكذا تتمخض بنية العمل الأدبي نفسه في علاقاته الداخلية المتوترة عن قيمة حضارية وإنسانية؛ حتى ليري إمريس جونز Emrys Jones أن الرؤيا المتخيلة التي انحسرت عنها قصيدة بوب البليد *The Dunciad*⁽⁹⁾، ليست إلا تجسيداً شكلياً لرمز انتصار الشاعر على الفوضى، حيث "يسلم الشاعر بسلطة "البلادة Dulness" ويتحداها في الوقت نفسه؛ والأنقاض المتخلفة من هدم العالم هي المواد التي ينهض عليها بناء القصيدة" (1968، ص 260).

(9) قصيدة ملحمية هجائية ساخرة حمل فيها بوب على الغباء وتبلى الأحاسيس لدى البشر عامة، وخص الأدباء والمؤلفين الذين لم يرض عنهم بجانب من هجومه. ولكن هذا العمل الشعري لم يكن موجهاً خاصة للنيل من أشخاص معينين، لأنه يتعرض للردائل الأدبية بصفة عامة. وقد نشر منها ثلاثة أجزاء عام 1728 باسم مستعار، ثم أعلن عن مؤلفها الحقيقي عام 1735، ونشر العمل كاملاً في أربعة أجزاء سنة 1743.

وكلما دقت بقايا الهدم وشظاياها، وتجمعت للحيلولة ضد الخراب، تعاظمت القوة التركيبية الخيالية والمعنوية وتضافرت، كي تحيل الفوضى إلى بناء فنى متماسك الرؤية.

وكان هذا التوجه الإنسانى للأدب الأوغسطى الذى أعاد النقد الجديد بحثه وتقييمه، مثار دراسات تاريخية متتابعة، أكدت وجوده، ودعمت نزعتَه الإنسانية الأخلاقية، وأقرت شموليته الثقافية. ومن بين تلك الدراسات ما قام به روبن براور Reuben Brower (1959)، وإيرل وسَرْمَان Earl Wasserman (1959)، لتحليل الروافد الكلاسيكية والمسيحية لصور بوب وإشاراته الأدبية، تحليلاً تفصيلياً جديراً بالاحترام. ذلك لأن ما تطرحه من قراءات نقدية ليس مجرد "عينات" من الكشف الأدبية الأثرية، بل "مفاتيح clues" ومداخل حيوية لاغنى عنها لإدراك ما فى الشعر الأوغسطى من خيال خلاق. وتكشف هذه الدراسات النقدية عن شعر عميق الأغوار، ومتعدد الرواسب، غنى بالتفاصيل التى ينتظمها إطار متناغم إنه شعر صالح لكل زمان، تستطيع أن تقرأ فيه الماضى والحاضر؛ شعر يثرى أدب الماضى، ويمده بطاقة أسطورية شعرية جديدة. بل إن ترجمة بوب لملحمته هوميروس الإلياذة والأوديسا تحفل بكثير من الإشارات والأصداء الأدبية التى تميز شعر بوب، حتى ليقول ماك:

" إن مقدرة بوب الفنية الحساسة على تمثل الأصل بشكل لم يسبق له مثيل، قد جعلت من هاتين الترجمتين مرآيا تنبض بشتى الصور والظلال التى تموج بها ثقافة الغرب الأدبية "

. (editor, 1967, vol. 7, p. Iviii)

ولكن هذه الرؤية النقدية المتعاطفة التي حاول ماك آخرون من النقاد أن يكتشفوا من خلالها ما يتمتع به شعر بوب وغيره من أدباء العصر الأوغسطي من قيم إنسانية وصور وإشارات أدبية غنية الدلالة عميقة الأثر - هذه الرؤية ما لبثت أن صادفت معارضة شديدة وإنكاراً غير متوقع من قبل آخرين. ومن هؤلاء إيرفن إيرنبريز Irvin Ehrenpreis في دراسته الهامة الدلالة الأدبية وقيم العصر الأوغسطي *Literary Meaning and Augustan Values* (1974)، التي فند فيها نتائج الأستاذ ماك ومزاعمه النقدية، وأرجع فيها بعض صور بوب وإشارات الأدبية إلى ولعه بمحاكاة القدماء وحشد التفاصيل التي لا تؤدي إلى قيم فنية جديدة، وليس لها من غرض سوى الزخرفة والزينة الشكلية. بل رأى أن تلك النماذج الأوغسطية الممسوخة تثير إعجابنا بالروافد الكلاسيكية وتذكرنا بالقيم الخالدة في موروثنا الثقافي القديم.

ووجدت أطروحة إيرنبريز أنصاراً لها بين النقاد التفكيكين والمنتقسين إلى حركة النقد النسائي: فترى لورا براون Laura Brown ظاهرة توظيف بوب وغيره من أدباء العصر الأوغسطي للتراث الكلاسيكي ومحاكاتهم لهوارس دليلاً على القصور والعجز لا دليلاً على الشمولية والغنى، حيث تقول :

" كلما اقتربنا أكثر من توظيف بوب للتراث الكلاسيكي، ازدادنا إدراكاً

للأفكار والمعتقدات التي سوغت توسع الإمبريالية الإنجليزية"

(1985 ، ص 27).

بل ربما غالى هؤلاء النقاد إلى درجة السخرية من محاولة النقاد الجدد ربط تلك الإشارات والمؤثرات الأدبية بالتراث الكلاسيكي، ورأوا فيها نوعاً من الادعاء الثقافي ، مقصوراً على نخبة محدودة ، أو مؤسسة معينة، تدعى العلم

بمعطيات دراسة الأدب الأوغسطيني. وقد انصرف هؤلاء إلى كشف عوامل النقص والقصور في أدب القرن الثامن عشر تجاه الأقليات والمرأة والمهمشين. ومن أهم الدراسات التي تناولته من منظور نسائي كتاب فليسيتي نيباوم Felicity Nussbaum ولورا براون، وهو بعنوان القرن الثامن عشر الجديد *The New Eighteenth Century* (1987)، حيث قامت فيه بإعادة قراءة الأعمال التي تتصل بالمرأة وتجربتها سواء بوصفها كاتبة أو قارئة أو شخصية روائية في عمل أدبي. وأبرز ما توصلنا إليه أن المرأة لم تأخذ حقها ومكانتها في ثقافة العصر الأوغسطيني الذي يزعم حواريوه أنه كان عصرًا ليبرالي الفكر والثقافة، شمولي النزعة الإنسانية، وأن أهم أعمال تلك الفترة تميزت بالعنصرية الثقافية والتمييز الطبقي والخط من شأن المرأة وتهميش دورها إلى جانب المستضعفين والمضطهدين (ص20).

وهذا الانقسام الحاد في الرأي بين من نوهوا بالنزعة الإنسانية للعصر الأوغسطيني وبين من أدانوا ثقافته العنصرية، يبدو أنه انقسام نابع من رؤية كلا الفريقين للأعمال الأدبية الفردية التي تموج باتجاهات معرفية تخدم وجهة نظر كل منهما. فعلى حين يتفق ليفيز F.R. Leavis ولورا براون على أن بوب Pope هو الصوت المعبر عن قيم العصر الأوغسطيني، فإنهما يختلفان اختلافًا كبيرًا في تحديد مفهوم تلك القيم التي يمثلها أدب بوب: إذ يراها ليفيز قيمًا تعبر عن مجتمع الأغلبية وحضارة العصر السائدة، وتراها لورا براون قيمًا تعبر عن مصالح طبقة ضيقة الأفق معزولة عن سائر شرائح المجتمع.

ومهما يكن من أمر الخلاف بين الرأيين، فكلاهما يتجاهل مشاعر الاغتراب الاجتماعي والنفسي التي فجرت هجائيات بوب وسويفت على وجه

الخصوص، فجاءت تعبيراً مراوفاً عن وطأة هذه المشاعر على وحدان الأدبيين. وقد تناولت دراسات معاصرة مشاعر الاغتراب التي عانى منها أدباء العصر الأوغسطى وتركت آثارها في نتاجهم الأدبي: فيرى بريين هاموند Brean Hammond (1986) أن إعاقة بوب الجسدية أدت إلى نوع من "الإحساس الجنسي الناقص" عزله عن سائر مجتمعه الذي كان يباهى بصفة الفحولة (ص 154). ويستشف هوارد إرسكين هل Howard Erskin - Hill (1975) ودوجلاس بروكس ديفيز Douglas Brooks - Davies (1985) من بعض إشارات تاريخية وردت في أدبه، أن كاثوليكية بوب ربما تركت أثراً على نفسه وإحساسه بالانتماء إلى أقلية مضطهدة. أما سويفت فقد كان - في نظرهم - يعاني مرارة الاغتراب السياسى والنفسى، لأنه أجبر على النفى فى أيرلندة، حتى إنه كتب يصف حالته فى خطاب إلى صديقه بولنجبروك Bolingbroke بعد سنة 1713: "لقد أبعدت إلى بلد العبيد والمتسولين.. كى أموت نهياً للغيط والغضب فى حفرة كالفار المسموم..". (رسائل سويفت بتحقيق ويليامز Williams، 63 - 1965، جزء 3، ص 382).

وخلاصة القول أننا لايمكن أن نعمم الحكم على النتاج الأدبى للعصر الأوغسطى، إذا أخذنا كل أديب على حدة، حيث كان لكل واحد من هؤلاء الأدباء قضيته الخاصة التى تشرب بها نتاجه، وكونت عالمه الأخلاقى ورؤيته الفنية. ومن ثم فإن تناوله على هذا الأساس قد تمخض فى ثمانينيات القرن العشرين عن ميلاد "جديد" للقرن الثامن عشر، ذلك القرن الحافل بالتنوع والتناقض والتجريب وتعدد الرؤى، بما يستعصى على الحصر والتصنيف تحت مصطلح "أوغسطى" بالمفهوم القاصر والمحدود الذى قدمناه فى بداية هذا الفصل.

مراجع الفصل الثالث

مراجع لمزيد من القراءة

Brower, Reuben (1959) *Alexander Pope: The Poetry of Allusion*, Clarendon Press, Oxford .

Doody, Margaret Anne (1985) *The Daring Muse: Augustan Poetry Reconsidered*, Cambridge University Press, Cambridge.

Ehrenpreis, Irvin (1974) *Literary Meaning and Augustan Values*, University Press of Virginia, Charlottesville.

Erskine-Hill, Howard (1975) *The Social Milieu of Alexander Pope*, Yale University Press, New Haven.

Fussell, Paul (1965) *The Rhetorical World of Augustan Humanism*, Clarendon Press, Oxford.

Greene, Donald (1970) *The Age of Exuberance: Backgrounds to Eighteenth-Century English Literature*, Random House, New York.

Lonsdale, Roger (ed.) (1984) *The New Oxford Book of Eighteenth Century Verse*, Oxford University Press, Oxford.

Nokes, David (1987) *Raillery and Rage, A Study of Eighteenth-Century Satire*, Harvester Press, Brighton.

Nussbaum, Felicity and Brown, Laura (eds) (1987) *The New Eighteenth Century*, Methuen, New York.

Rogers, Pat (1974) *The Augustan Vision*, Weidenfeld & Nicolson, London.

Weinbrot, Howard D. (1978) *Augustus Caesar in Augustan England: The Decline of a Classical Norm*, Princeton University Press, Princeton.

مراجع أخرى وردت في الدراسة

Bate, Walter Jackson (1975) *Samuel Johnson*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Brooks-Davies, Douglas (1985) *Pope's Dunciad and the Queen of Night*, Manchester University Press, Manchester.

Brown, Laura (1985) *Alexander Pope*, Basil Blackwell, Oxford.

Davis, H. et al. (eds) (1939-74) *Prose Works of Jonathan Swift*, 16 vols, Basil Blackwell, Oxford.

Eliot, T.S. (1932) 'John Dryden'. In T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, London [essay first published 1921].

Epstein, William H. (1985) 'Professing the Eighteenth Century', *ADE Bulletin*, 81, 20-5.

Fetterley, Judith (1985) Unpublished paper delivered to the Modern Language Association, quoted in Ellen Pollak, *The Poetics of Sexual Myth, Gender and Ideology in the Verse of Swift and Pope*, University of Chicago Press, Chicago.

Greene, Donald (1967-76) 'Augustinianism and Empiricism: A Note on Eighteenth Century Intellectual History', *Eighteenth Century Studies*, I (1967-8), 33-68; see also rejoinders and review articles in *ECS* (1968-9), 293-300; (1971-2), 456-63; (1975-6), 128-33.

Hammond, Brean S.(1986) *Pope*, Harvester Press, Brighton.

Hooker, E.N. (ed.) (1939) *The Critical Works of John Dennis*, 2 vols, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Johnson, Samuel (1952) *The Lives of the English Poets*, 2 vols, Oxford University Press, Oxford [first published 1779-81].

Jones, Emrys (1968) *Pope and Dulness*, British Academy Chatterton Lecture, London.

Leavis, F.R. (1964) *Revaluation*, Penguin Books, Harmondsworth [first published 1936].

Mack, Maynard (1959) Wit and Poetry and Pope: . In J.L. Clifford (ed.), *Eighteenth-Century English Literature, Modern Essays in Criticism*, Oxford University Press, new York, pp. 21-41 [essay first published 1949].

____ (ed.) (1967) *The Twickenham Edition of the Works of Alexander Pope*, vol. 7, Methuen, London.

Nokes, David (1985) *Jonathan Swift, A Hypocrite Reversed*, Oxford University Press, Oxford.

Novak, Maximillian E. (1984) Shaping the Augustan Myth . In P.J. Korshin and R.R. Allen (eds), *Greene Centennial Studies*, University Press of Virginia, Charlottesville, pp. 1-21.

Pollak, Ellen (1985) *The Poetics of Sexual Myth, Gender and Ideology in the Verses of Swift and Pope*, University of Chicago Press, Chicago.

Price, Martin (1953) *Swift's Rhetorical Art*, Yale University Press, New Haven.

Rawson, Claude (1985) The Augustan Idea . In Claude Rawson, *Order from Confusion Sprung*, Allen & Unwin, London, pp. 242-52.

Rogers, Pat (1985) *Eighteenth Century Encounters*, Harvester Press, Brighton .

Wasserman, Earl (1959) *The Subtler Language*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Weinbrot, Howard D. (1985) "Recent Studies in the Restoration and Eighteenth Century," *Studies in English Literature, 1500-1900*, 25, 671-710.

Williams, Sir Harold (ed.) (1963 - 5) *The Correspondence of Jonathan Swift*, 5 vols, Clarendon Press, Oxford.

الفصل الرابع

الرومانسية ROMANTICISM

ديفيد بَنْتَر David Punter

إن فكرة الربط بين الأطروحات الكثيرة التي تناولت معنى مصطلح "الرومانسية Romanticism"، أو حتى محاولة استعادتها، فكرة تبعث الرعب في نفس أشد الأكاديميين جسارة. ولعل الأولى بنا أن نبدأ بتسجيل ثلاث صعوبات كبرى تعترض استخدام المصطلح:

الأولى أن المصطلح يستخدم في سياقات ثقافية غريبة عديدة، لها علاقة بالآداب والفنون الغربية والثقافة الأمريكية.

الثانية أن الحركات والاتجاهات الكثيرة التي تقع تحت مظلة المصطلح تمتد إلى لغات عديدة، وتحتل الحركات الرومانسية الألمانية والانجليزية والفرنسية فترات مختلفة من التاريخ الأدبي.

الثالثة أنه على الرغم من اهتمامنا باستخدام المصطلح في مجال الأدب، فالرومانسية هي فكرة، وموجة شعورية، وطائفة من المواقف وأدوات التعبير التي تسرى على كل فن تقريباً، وليست الاتجاهات الرومانسية في الفنون المرئية والموسيقى سوى مصادفة عارضة مع مثيلاتها في مجال الأدب.

وقد نضيف إلى تلك الصعوبات مشكلة هامة أخرى وإن كانت غير منظورة. فعلى الرغم من أنه ليس من المستحيل تحديد بداية الرومانسية أثناء القرن الثامن عشر، وفي غمرة طائفة من ردود الفعل الواسعة لفكر التنوير Enlightenment في مجال نظرية المعرفة، وعلم الجمال، والسلوك الإنساني

- فإنه من الصعب جداً تحديد نهايتها؛ ذلك لأن الرومانسية ما تزال متداولة على نطاق واسع في سياقات كثيرة، منها مثلاً ما يصف الممارسة الإبداعية، ومنها ما يصف الدور الاجتماعي للفنان أو الشاعر. والحق أن مصطلح "romance" الذي يتمتع بتاريخ طويل متميز، ما يزال كائناً حياً يتخذ أشكالاً متعددة من الاستخدام حتى وقتنا الراهن، سواء على مستوى الثقافة الجماهيرية (مجلة الرومانس romance magazine) أو على مستوى الثقافة العلمية (مفهوم فرويد عن أسطورة الأسرة family romance)⁽¹⁾

وأيسر من ذلك بكثير أن نذكر أهم الأسماء التي تألفت في سماء الرومانسية الانجليزية، وغالبيتهم شعراء بالدرجة الأولى: بليك Blake (على خلاف)، وردزورث Wordsworth، كوليريدج Coleridge، كيتس Keats، شيلي Shelley، بيرون Byron، وربما بارنز Burns. ثم يأتي بعد ذلك وبدرجة أقل كتاب المقالات: هازلت Hazlitt، لامب Lamb، دي كوينسي De Quincey. أما في مجال الرواية الرومانسية، التي كانت موضوع بحث مثير للجدل كتبه روبرت كيلى Robert Kiely (1972)، فتبدو المسألة محيرة ومربكة إلى حد بعيد: فالرواية القوطية gothic⁽²⁾ لدى كل من آن رادكليف

(1) في التحليل النفسي يعبر هذا المفهوم عن بعض مراحل الموقف الأوديبى Oedipus Situation، الذي هو جانب لاغنى عنه في عملية النمو، كما شرح فرويد في أكثر من مناسبة.

(2) نوع من الكتابة الروائية استلهمت أجواء العمارة القوطية التي كانت سائدة في العصور الوسطى، وعادت إلى الظهور في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وقد حول الأديب الانجليزي هوراس ولبول Horace Walpole (1717 - 1797) مقر إقامته في ضاحية تويكنجهام بلندن إلى قلعة من الطراز القوطي، واستوحى أجواءها في بعض رواياته =

Ann Radcliffe وماثيولويس M. Lewis ومارى شيلى M. Shelly تتمتع بنفس رومانسى قوى، وكذلك الرواية العاطفية لدى فانى بيرنى Fanny Burney وروايات آل بروننى Brontës الرومانسية الأخيرة. ولكن أبرز روائى العصر هى بلاريب جين أوستن Jane Austen، حيث يثار بسببها جدل صاخب لا ينتهى حول مفهوم الرومانسية (انظر بتلر Butler، 1975). ومن الجدير بالملاحظة أن الشعراء كانوا من الرجال، وأن الروائيين كانوا من النساء إلا قليلاً؛ أما كتاب المسرح فمن الأفضل ألا نورد شيئاً عنهم، حيث لم يخرج نتائجهم عن تقاليد المسرح الفيكتورى الذى كان غارقاً فى الميلودراما.

وأغلب الظن أن الرومانسية فى بريطانيا تسيدت بين سنة 1770 وسنة 1840؛ وثمة شواهد تاريخية أكدها كثير من النقاد تعزز هذا الرأى. ومن ذلك إنكار معايير العقل التى أرساها فلاسفة القرن الثامن عشر، إنكاراً لم ينشأ من فراغ ولم يأت اعتباطاً، بل كان رفضاً نابعا للعقل الذى لم يستطع السيطرة على التقدم الصناعى والعمرانى المذهل فى كل أحوال المجتمع، بحيث تهدمت العلاقات القديمة وتحطمت أساليب العمل البالية. ولم يكن حنين وردزورث إلى حياة العزلة وإدانتته لكل مباحج المدينة إلا صرخة احتجاج لها سياقها الاجتماعى، وكذلك كان رفض بليك الحاد للجوانب المادية التجارية باعتبارها كل شئ فى الحياة. والرومانسية تذكر دائماً بالخطر المجتمعى societal الذى يهدد حياة الفرد وخصوصيته؛ كما أنها تعكس طائفة من النزعات المختلفة، والمواقف الملتزمة فى الوقت نفسه، نحو السياسة، ونستطيع أن نستدعى فى هذا المقام أحداث الثورة الفرنسية، وأحداث نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن

= التى تصور الحب والرعب والعاطفة والدم، وتدور أحداثها فى العصور الوسطى، وسار على دربه آخرون ذكرهم المؤلف.

الثامن عشر بانجلترا، التى شهدت صراعا بين مؤيدى الملكية Tories ودعاة الإصلاح ذوى النزعة الجمهورية Whigs.

ولنا بحاجة إلى أن نكون ضالعين فى علم الاجتماع الأدبى حتى نتبين أن تلك النزعات والمواقف والأحداث أفضت جميعا إلى طبيعة سيكولوجية معينة، ترددت أصداؤها فى تيار الحنين الذى ساد الرواية القوطية، ولوحات الرسم التاريخية، وصرخة الغضب الهادرة فى كتابات وليم كوبيت W. Cobbett (1763 - 1835) حول الريف. ونرى آثارها أيضا فى تلك العلاقة المتينة التى أقامها الفنان بين عالمه الداخلى المشحون ومظاهر الطبيعة الخلابة من حوله. وتعكس كذلك هذا التركيز الحاد على استمرار الذات وعوامل الفناء التى تهددها، والتأمل فى أصل الوجود الإنسانى؛ وتستتبع أيضا اعترافا بسلطان العاطفة سواء نحو الخير أو الشر. وسوف نرى آثار الاحتكام إلى العاطفة فى النقد المعاصر، وما سببته هذه المحاولة من الحرج أثناء عملية التنظير النقدى. وبمقدورنا أن نكون أكثر دقة فيما يتعلق بالأجناس الأدبية التى دارت فى فلك الرومانسية البريطانية. ففي الأدب الروائى يغلب الطابع التعبيرى الذى يتوغل فى العوالم الداخلية للعقل والمشاعر أكثر مما يعنى بالترابط الزمنى المنطقى للحكاية. وفى الشعر قد نجد هذه النزعة فى القصائد الطويلة التى تتناول سيرة المبدع مثل قصيدة وردزورث المقدمة *The Prelude*، إلا أنها أكثر شيوعا فى القصائد الغنائية القصيرة ذات النفس التأملى الحاد التى نجدها فى أشعار كيتس. وهنا تكمن إحدى المفارقات الرومانسية الهائلة، إذ يصاغ شعور الحنين الصراح التواق إلى حياة غنية أبدية فى شكل نفثات غنائية خاطفة أو يتخللها صور متشظية مشحونة بالعاطفة كما نجد فى قصيدة كوليرج *Kubla Khan*.

وانك لتجد هذه المفارقة إلى حد كبير فى كتابات أكبر رواد نقد الرومانسية المعاصرين. فما هو م.هـ. أبرامز M.H. Abrams فى كتابة المرأة والمصباح *The Mirror and The Lamp* (1953)، الذى يعد محاولة عاقلة لبناء نظرية رومانسية متكاملة فى الفن، يبدى اهتماماً عاطفياً بموضوعه، ورغبة فى أن يظل متمسكاً بمنهجية موضوعية تبرز مواطن القلق فى النظرية. وكتاب نورثروب فراى Northrop Frye التجانس الرهيب *Fearful Symmetry* (1947) عمل يبدو من النظرة العجلى أنه عن بليك Blake، ولكنه فى الحقيقة كتاب يحاول أن يضع نظرية فى النقد الأسطورى للشعر على أسس رومانسية، باحثاً عن نماذج وأنماط Parnassian أسطورية متخفية فى أشعار الرومانسيين، إلا أنه لم يفسر لنا سر براعة الأدباء الرومانسيين فى إخفاء تلك النماذج والأنماط الأسطورية. أما كتاب ماريو بواز Mario Praz الأقدم العذاب الرومانسى *The Romantic Agony* (ترجم سنة 1933)، الذى يتناول مواقف الرومانسيين من النشاط الجنسى Sexuality بكثير من التفاصيل، فلا يحسبه البعض عملاً نقدياً؛ إلا أن إفراطه فى إيراد دقائق الانحراف الجنسى لدى الرومانسيين يضعه فى مصاف الأعمال التى تتعرض للتقاليد الرومانسية الأوروبية.

وفى العقدين الأخيرين تراجع نشاط تأليف المصنفات الشاملة لكل اتجاهات الرومانسية وشواردها، لصعوبة الموضوع من ناحية، ولتركيز النظرية النقدية الحديثة على أبرز الاتجاهات السائدة من ناحية أخرى. ولكن هذا النشاط لم ينقطع تماماً إذ استمر بحث الظاهرة الرومانسية بصورة أو بأخرى، كما نجد فى المصنف الضخم كوليردج وتقاليده وحدة الوجود Coleridge and *the Pantheist Tradition* (1969)، وكتاب الرومانسية وأشكال الخراب

ما كفر لاند Thomas Mcfarland. وعنوان الأخير يذكرنا باللعنة الفرعونية التي تحيق بكل من يحاول الاقتراب من الموضوع. وثمة محاولة أخرى تتمثل في سلسلة من الكتب ألفها جون بير John Beer (68، 77، 1978) عن أدب بليك، وكوليردج، ووردزورث، وتمتاز بالدقة الأكاديمية ورحابة الأفق، والخروج من دائرة المفاهيم الرومانسية الضيقة إلى رؤية إنسانية أشمل قد تؤدي أحيانا إلى بعض الزلل والتعميم. وأخيرا هناك دراسة بيتر تور سليف Peter Thorslev نقائص رومانسية (1984) *Romantic Contraries*، التي تتطرق إلى بحث القضية الشائكة أبدا الخاصة بماهية القصيدة الرومانسية، ولا تنتهي إلى نتائج تشفى غليل القارئ.

وعندما يحاول المرء أن يرصد كل ما يجري على ساحة نقد الرومانسية في الوقت الحاضر، فسوف تروعه قعقة المصطلحات التي يستخدمها نقاد تسلحوا بكافة أشكال الحجج والبراهين، واستعانوا بتاريخ الأفكار للكتابة عن شخصيات الأدباء الرومانسيين، حتى أضحت الرومانسية ذاتها ساحة معركة تتصارع فيها أهم اتجاهات النظرية الأدبية الحديثة.

ومن العجيب ألا تكون البنيوية من بين تلك الاتجاهات المتصارعة. فعلى الرغم من أن النقاد البنيويين والشكلايين - على تفاوت - قد قاموا بتحليل بعض القصائد الرومانسية، واهتم البنيويون بتحليل بنية القصائد الغنائية لدى كل من بليك وكوليردج خاصة، نجد أن البنيويين بصفة عامة قد وصموا الرومانسية بأنها غائمة ومشوشة، وفضلوا عليها النظام المتسق في الأدب الكلاسيكي، classical order والمعنى المراوغ sliness of meaning في الأدب الحدائي.

وأغلب الظن أن هذا الاعتقاد نشأ عن سوء فهم للرومانسية، على أساس أنها لا يمكن أن تجمع بين العاطفة passion والمفارقة irony، إذ تعدهما متصادمتين. ولكن الدراسات الحديثة لحسن الحظ شرعت في بيان التوازن القائم بين هذين العاملين في أدب مشاهير الأدباء الرومانسيين (انظر: Simpson، 1979): ومن ذلك مثلاً ما في شعر بليك من نبرة تهكمية sarcasms غير خافية، ومحاولات بيرون للارتقاء بفن الشعر الرومانسي الساهر satire. كما أن العاطفة، تلك الحالة الوجدانية التي تقوم عليها كثير من القصائد الرومانسية، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموجة من الاستبطان الذاتي، وتشوُّش الوعي واختلاط المشاعر، تعكس أوضاعهم الواهنة التي ما تلبث أن تعرى ذواتهم في مفارقة يمتزج فيها الغضب بالفكاهة المريرة.

ولا ريب أن هذا الاهتمام المتجدد بالمفارقة الرومانسية هو جزء لا يتجزأ من اتجاهات النقد المعاصر، وبخاصة اتجاهات ما بعد البنيوية التي عرفت بالتفكيكية. ذلك لأن كل ممارسات التفكيكيين النقدية قامت على أسس متوافقة أشد التوافق مع الطبائع الرومانسية، وأعنى بصفة خاصة مارسخ في تجاربهم من قصور العقل الإنساني، الذي يبدو في كافة أشكال استخدام التفكيكيين لمبدأ "الوجوس logos" ⁽³⁾ ومن ثم رأينا قصيدة كيتس "قصيدة إلى زهرية إغريقية Ode On a Grecian Urn" تنتهي بمفارقة مفتوحة لكل

(3) يعنى هذا المصطلح اليوناني في الفلسفة المنطق والعقل والحكمة التي تركز عليها اللغة والأشياء، وفي المعتقدات الدينية كلمة الله ألقاها إلى مريم وروح منه وقد أطلقه دريدا، أحد أهم منظري التفكيك، على المبدأ المنطقي الكامن في النصوص اللغوية، والنفيس البشرية، والكون بصفة عامة، الذي يسيطر على كل المظاهر المادية، ويركن إليه الإنسان ويطمئن إلى وجوده. ولكن دريدا ينكر وجود هذا المبدأ المنطقي، ويرى أن ركون الإنسان إليه ضرب من المخاطرة، وإحساساً بالأمان في وجوده إحساس زائف.

الاحتمالات، لا لأن كيتس لم يجد غير هذه النهاية، ولكن لأن المفارقة تمثل له جوهر الإبداع؛ والإبداع كما هو معلوم عملية تضرب في مجاهل الغموض، وتتقمصن خلالها الذات الإنسانية وهي في أشد حالاتها خصوصية وحميمية أدوار شخصيات خيالية أخرى. وهذه "القدرة السالبة" *negative capability* على التلون كما تصنع الحرباء هي أبرع أدوات الرومانسيين التي يدارون بها عجزهم على مواجهة حقائق العالم الخارجى. فلا غرو أن نجد معظم أعمال بليك وشيللى عبارة عن صياغة جديدة *rewriting* لعوالم الأسطورة؛ لأن استلهم العوالم الأسطورية والاحتفاء بها من صميم المعاناة الرومانسية.

ويرجع الفضل فى إقامة الروابط بين النفس البشرية والكون إلى روسو Rousseau، مروراً بنيتشه Nietzsche رائد التفكير الأولى بلا منازع، الذى يرى أن النظام الكونى ينحل ويتفكك أمام سلطة الإرادة الفردية. والإرادة ضرب من التخييل *illusion*، إلا أنه تخيل قادر على توليد تصورات *fictions* تتحكم فى وجودنا وتوجه مقدراتنا على الأرض؛ وذلك هو عين ما قاله شيللى فى عمله الشعرى المسرحى بروميثيوس طليقاً *Prometheus Unbound*. ولا تكتفى تلكم التصورات المتحكممة بتوجيه حياتنا الفردية فحسب، بل إنها تمثل بلا مرء أساس المادة الأولى التى تنتظم أوضاعنا الاجتماعية. وهكذا يمكن أن نجمل أغلب النقد الجدير باهتمامنا والذى انصب على الرومانسية تحت عنوانين كبيرين: النقد التفكيرى الذى يحاول أن يصل بين الفرد والكون عبر تلك التصورات الخيالية؛ والنقد التاريخى المتعدد الاتجاهات الذى يحاول أن يضع تلك التصورات وتأثيراتها فى إطار من الواقع.

"القراءة هى أن تفهم، أن تسأل، أن تعرف، أن تنسى، أن تمحو، أن تشطب، أن تعيد - من خلال تشخيص لانهاى *endless*

prosopopoeia، يبت الحياة فى الأموات، ويحيلهم إلى أشخاص يقصون علينا محنهم، ويتيح لنا أن نبادلهم النجوى. ولا توجد معرفة مهما بلغت يمكن أن تضع حداً لهذا الجنون، لأنه جنون الكلمات".
(دى مان de Man، 1979، ص 68)

ذلك هو كلام بول دى مان Paul de Man فى مقالته "شيللى مشوهاً **Shelley Disfigured**"، حيث يفتح أعيننا على الصعوبة المزمنة التى تحيط بمحاولة تقييم إسهام التفكيك فى المعرفة. ولعل السؤال الوحيد المقنع الذى يمكن أن نطرحه هو ماذا يفعل التفكيكيون، أو ماذا فعلوا ويفعلون بالنسبة للرومانسية. والإجابة باختصار، وإن كانت مراوغة، هو أن التفكيكيين - وخاصة دى ملن، وهارولد بلوم، وجيفرى هارتمان - يعاودون اكتشاف بعض القصائد الرومانسية، ويشتركون جميعاً فى تفكيكها وإعادة صياغتها.

ولن نستطيع أن نقول إن إعادة النظر فى الرومانسية لدى التفكيكيين قد ألقى عليها مزيداً من الضوء؛ ولكن غاية ما نقوله هو أن انشغالهم العميق والممتد بالرومانسية - ممثلاً فى دراسة دى مان المعنونة بلاغة الرومانسية *The Rhetoric of Romanticism* (1984) أو مقالات هارتمان عن الرومانسيين فى كتابه *Beyond Formalism* (1970) - قد نفخ روحاً جديدة فى حياة طائفة من القصائد الرومانسية، وأضاف حلقة أخرى لتاريخ الأدب، بحيث صارت مناهجهم وأفكارهم أكثر أشكال النقد تعقيداً والثواء. ولكن وحين يتناول هؤلاء النقاد بليك ووردزورث وغيرهم لا يحاولون الإحاطة الشاملة بالموضوع أو الوصول إلى غاية محددة، وإنما يدورون حول نقطة ما ترفض كل شئ ولا تقود إلى شئ.

ولما كان هو منوال التفكيكيين الذى ساروا عليه فى تحليل الأعمال الشعرية، فإن مدار نشاطهم النقدى انصب على جزئيات العمل أو الشظية fragment التى عدوها بمثابة جنس فرعى أو نوع دفين subgenre. وفى مثل هذا النوع من النقد يتعين على الناقد فى أسوأ الأحوال أن يتجنب أى حديث عن وعى الشاعر بذاته، أو أن يتجاوزَه فى أحسن الأحوال. ومن العجيب أن يجمع دى مان فى كتاباته النقدية بين أمرين لا يخلوان من تناقض: بين استحضار شخصية الشاعر وذاته استحضارا قويا مستخفيا، واحتجاج نظرى يصر على تبرئة النقد من الاتكاء على الجانب الذاتى. ولا يخفى علينا أيضا ما فى هذا الموقف الغريب من تناقض يحول الاقتراب الواعى والمتعمد إلى نوع من لقاء المصادفة مع نصوص انقطع نسبها إلى مؤلفيها. ومن المؤكد عندئذ ألا يدرج التفكيكيون مشكلة غرض المؤلف intentionality⁽⁴⁾ ضمن مشروعاتهم النقدى؛ ومن ثم يحدق خطر آخر يتمثل فى انتفاء معنى النص الذى يرتبط ارتباطا وثيقا بالقيمة Value⁽⁵⁾ ولا نملك - نحن القراء - فى نهاية المطاف إلا

(4) الغرض intention هو القصد الذى يرمى إليه المؤلف من تأليفه للعمل الأدبى. وقد ثار جدل واسع بين النقاد حول غاية النص الأدبى وغرض المؤلف منه، وما إذا كان ذلك يطلب فى حياة المؤلف، أو فى ظروف تأليف النص، أو فى دلالة النص الكامنة فيه، أو فى الأثر العام الذى يحدثه فى جمهور القراء. ومن النقاد من رفض الحكم على العمل الأدبى استنادا إلى نجاح المؤلف أو إخفاقه فى التعبير عن غرضه، وأنكر أن يكون ثمة اعتبار خارج عن النص بوصفه وثيقة عامة مكتملة، وهو ما عرف فى مصطلحات النقد الجديد باسم مغالطة توهم الغرض intentional fallacy.

(5) نظرية القيمة axiology من النظريات التى أعاد بعض النقاد المحدثين اكتشافها مؤخرا، ومنهم أ.أ. رتيشاردز ومؤداها أن النقد يقوم على افتراض وجود قيمة فى الشئ أو =

أن نتساءل في دهشة بالغة: لم ينشغل هؤلاء التفكيكيون أساساً بأدباء الحركة الرومانسية؟

ومهما يكن من أمر، فلا جدال أن ثمة مقالات مثل مقالة هارتمان: "وردزورث وعبارات الإهداء وشعر الطبيعة الرومانسي، Wordsworth, *Inscriptions, and Romantic Nature Poetry* (1970)، صص 206 - 230)، تتسم بالذكاء والبراعة واتساع مجال الرؤية وعمق التناول للقوائد الرومانسية. ولكن إذا كانت هذه المناهج النقدية - أو المناهج المضادة إن شئت - قد آتت أكلها أيدي أعلام التفكيك، وشكلت حلقة في سلسلة نخبة نقدية على امتداد عصر بأكمله، فإن ثمة شكوكاً تحيط بصلاحية تطبيقها في كل الأحوال على أدب الرومانسيين.

ومن أجود نماذج النقد التفكيكي كتاب نيلسون هيلتون Nelson Hilton *The Literal Imagination: رؤيا الكلمات عند بليك* (1983)، وهو جهد جبار للولوج إلى عالم بليك، ولو من الباب الخلفى في غيبة من الرقباء!! ومن أسوأ نماذج النقد التفكيكي كتاب تيلوتاما راجان Tilottama Rajan *المفسر الخفى: فن القول الرومانسي Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism* (1980) الذى تستحضر فيه شبكة من الكلمات المجردة والمعقدة تعيدنا إلى عالم التصوف والأسرار عند أجداد الرومانسيين. ويتوسط هذين النموذجين - حسبما

= العمل الأدبي، سواء كانت ظاهرة أو باطنة، وعلى النقد أن يسعى إلى اكتشاف تلك القيمة حسب معايير جمالية يعرفها الناقد.

أظن - كتاب ديفيد سيمسون David Simpson المفارقة والسلطة في الشعر الرومانسي *Irony and Authority in Romantic Poetry* (1979)؛ إلا أنه لسوء الحظ يمثل مخاطر الوسطية حين يحاول أن يراوح بين الخطاب النقدي التفكيكي وبعض القضايا النقدية التقليدية التي تتناول القيمة Value⁽⁶⁾.

وليس مرد هذا التباين في النقد التفكيكي إلى نوعية التنظير، بقدر ما هو راجع إلى الغاية ودرجة التركيز. ذلك لأن التفكيك - كما هو مطبق على الشعر الرومانسي، لأن إجراءاته صعبة التطبيق في مجال النثر - ينتهي إلى نتيجتين متعارضتين: إحداهما عدمية تزعزع كيان النص تماما ولا تدع لوجوده أثرا إلا في ذهن الناقد؛ والأخرى متعالية تتوغل في كيان النص وتضرب في مجاهله المعقدة، جامعة بين إفراط النقد الجديد في تقدير العلاقات الصارمة فيه، وبين الرؤية الرومانسية التي لا تختلف "تذوقا" عما يستهجنه النقاد في المنهج النقدي لدى باتير Pater وسوينبيرن Swinburne بصفة عامة.

وعلى كل حال فإن النقد التفكيكي للنصوص الرومانسية مرتبط أشد الارتباط وأوثقه بأمرين: استعصاء دراسة الماضي الذي لا سبيل إلى معرفته من خلال النصوص، وعدم جدوى أحكام القيمة. وقد تصدى للمنهج التفكيكي في هذا الصدد، على مدار السنوات الأخيرة، نقاد يمكن تجاوزا أن نصنفهم بين أصحاب النزعة التاريخية historicists، ولكنهم في الوقت نفسه ذوو مشارب مختلفة. فهناك النقاد الأمريكيون ذوو النزعة التاريخية وبالأخص جيروم ج. ماكجان Jerome J. McGann (1983) وكليفورد سيسكين Clifford Siskin (1988)، ويمكن أن ندرج معهم مايكل ج. كوك Michael G.

(6) انظر الهامش السابق.

Cooke (1976، 1979)؛ ثم هناك النقاد البريطانيون أمثال ميرلين بتلر Marilyn Butler (1981) وجون باريل Barrell (1972، 1980، 1983) اللذين يحق للمرء أن يطلق عليهما صفة قدامى التاريخيين.

والفارق بين هؤلاء ضئيل للغاية، لا يعدو أن يكون خلافاً في تعريف التاريخ. ذلك لأن أصحاب النزعة التاريخية الجدد يرون التاريخ - بتأثير فوكو Foucault وغيره - سلسلة من الممارسات لفرض خطاب معين، أو حلقات متداخلة من الأيديولوجيات: فالتاريخ صراع من أجل السلطة، أى من أجل السيطرة والبحث عن فضاء لممارسة الخطاب، ومن ثم يسلب المهزوم أو التابع من لغته. أما قدامى النقاد التاريخيين - مثل بتلر وباريل - وقدامى الماركسيين الذين أرحوا للحركة الرومانسية متأثرين بأفكار إ.ب. طومسون E.P. Thompson فيرون التاريخ مستودعا لأفكار بالية تتناول الأحداث والاتجاهات والوقائع، وبعض مقولات سياسية تحاول أن تقرن الماضى بالحاضر وتستخلص منها العبرة والقيمة. وليس الأمر كذلك عند أصحاب النزعة التاريخية الجدد الذين يرون أن صراع الخطاب حتمى لا مفر منه.

ومع ذلك ينبغي أن نعترف بأن تطبيقات النقد التاريخى على الرومانسية أفضل بكثير من تنظيراته: فكتاب ماكجان McGann الأيديولوجية الرومانسية *Romantic Ideology* (1983) يتسم بالذكاء والعمق، على حين أن كتاب سيسكين Siskin *تاريخية الخطاب الرومانسى The Historicity of Romantic Discourse* (1988) يستفزنا - على طوله - بسؤال بالغ الأهمية، وهو: لماذا نضل - رغم اختلاف توجهاتنا النقدية - نتناول الرومانسيين كما لو كانوا هم مكتشفى العوالم الخفية للنفس البشرية، حين يكون من الأجدى القول بأن المشاكل التى طرحوها كانت نتاج عصرهم؟. وسيسكين

محق تماماً في أن هذه الرؤية المغالية هي التي طبعت أعمال بلوم Bloom ودي مان de Man.

وقد أثر كتاب بـتـلـر Butler رومانسيون ومتمردون ورجعيون *Romantics, Rebels, and Reactionaries* (1981) تأثيراً مدهشاً لا يعيب الكتاب الذي يعد عملاً بالغ الروعة في تاريخ الأدب، وإنما لأن المنهج الذي انتهجته المؤلفة شائع ومتداول في النقد البريطاني على مدار عشرين عاماً. أما سبب تأخر ظهور هذا الاتجاه في النقد الأمريكي طوال تلك الفترة فهو راجع في ظني إلى ظروف الانتقال عبر المحيط الأطلنطي. وعلى الرغم من جهود ديفيد إردمان Erdman المبكرة (1954)، فإن النقد الأمريكي الذي تناول الرومانسيين لم يتطرق إلى الظروف التاريخية والسياسية لمدة طويلة، ومن ثم أحدث ظهور هذا الاتجاه - بعد طول غياب - دهشة لدى المنظرين والمتابعين على السواء.

ويعرض كتاب باريل Barrell عن كلير Clare⁽⁷⁾ وبعض الأدباء والرسامين الرومانسيين لنفس الظروف التاريخية أيضاً ولكن عبر منظور أوسع. ويشير عمله هذا بصفة أخص إلى غياب النقد الذي يتناول علاقات الأجناس الفنية بعضها ببعض في الفنون الرومانسية. ولا يفوتنا أن نذكر في هذا المقام أيضاً ناقدين هما: دونالد لو Donald Low (1977)، وروجر سيلز Roger Sales (1983) اللذان بذلا جهداً علمياً لإثبات الصلة التاريخية بين

(7) جون كلير (1793 - 1864) من الشعراء الرومانسيين الانجليز المغمورين، نشأ في بيئة ريفية، وأراد أن يكون مزارعاً، ولكنه فشل في محاولاته، وأصابه الجنون سنة 1837. وله قصائد تعكس صورة الحياة في الريف ضمنها دواوينه: قصائد وصفية للحياة الريفية، ويومييات الراعي، وربة الغناء الريفية.

الرومانسية والملكية Regency باعتبارها مرحلة تاريخية طرأت عليها عوامل الفناء. ولما كانت دراسات التفكيكين تركز على أعمال الشعراء ذوى النزعة الفكرية المتسامية transcendentalists (أى الباحثين عن الحقيقة من خلال التأمل والفكر لا من خلال الإدراك والحس مثل شيلي)، وأعمال الشعراء ذوى الصوت المنفرد soliloquizers (مثل وردزورث)، وأعمال الشعراء المولعين بالجمال aethetes (مثل كيتس)، فإن تركيز الدراسات التاريخية مال إلى إبراز دور شعراء الطبقات الفقيرة (مثل كلير) وشعراء الأرستقراطية (مثل بايرون) كما عاشوا فى بيئاتهم.

وفى اعتقادى أننا إذا أردنا نقداً بارعاً فى تحليل النص فينبغى أن نطلبه عند دى مان وهارتمان وبعض تابعيهم؛ وإذا أردنا أن نقف على حقيقة الرومانسية، وما كانت - وربما مازالت - تعنيه، فينبغى أن نطلب ذلك عند النقاد السياسيين ومن عندهم علم بالبيئة الاجتماعية. بيد أن مشكلة الرومانسية - كما أراها - هى أن الهوة بين الاتجاهين جد واسعة ويستحيل تجنبها لسببين: الأول اختلاف الاتجاهين فى تناول أسس التاريخ وتصور الذات؛ والثانى اختلاف جهود النقاد على تعدد مشاربهم فى درجة الاهتمام بما يدرسون. ومما يحزن المرء أن ذلك يظلم الأدباء الرومانسيين الذى كانوا - قبل كل شئ - فى غاية الوعي بتلاحم الخطاب العام مع الذات، والسياسة مع العالم الداخلى للإنسان، والشعر مع كافة القوى الخارجية التى تحالفت ضد الشعر والنقد على السواء.

هكذا تبدو الصورة العامة بلامحها الأساسية، فماذا عن ظلالها هوامشها؟. إن النقد النسائى - فى رأى - لم يتوغل بعد فى الحركة الرومانسية، وكل ما أنجزه يمكن أن ينحصر فى شيئين يقفان على طرفى

نعبص: فمن ناحية هناك قدر كبير من النقد النسائي الذى يندرج تحت ما أسميه
فح كتابة سير رائدات التنوير وتراجمهن، مع أننا ينبغي أن نولى اهتمامنا الأول
لظروف الحياة القاسية التى كانت تحياها المرأة فى نهاية القرن الثامن عشر
وبداية القرن التاسع عشر. ومن ناحية أخرى إذا كان تعمد الصمت عن إنجاز
المرأة الأدبية خطأ يحسب على النقد الذى كتبه الرجال "النقد الذكوري
masculinist"، فإننا لا نستطيع أن نعفى النقد النسائي من ارتكاب الخطأ ذاته؛
ذلك لأن العصر كان يرحز بطائفة كبيرة من الأدبيات، وأن بعضهن قد أهملن
بغير حق. وربما جاز لنا فى هذا المقام أن نطرح تساؤلاً أكثر إثارة عن وجود
- أو عدم وجود - نسخة أو رؤية نسائية للحركة الرومانسية. بيد أن هذا الأمر
لم ينل حقه من البحث والدراسة؛ لأن جانباً من الكتابات النسائية سار على درب
جاك لاكان Jacques Lacan (1901 - 1981) فى تحليله النفسى لأدب
المرأة الذى أثار كثيراً من الجدل.

ومهما يكن من أمر فإن أفضل الأعمال المقدمة لم تصب مباشرة فى
نهر الرومانسية؛ فضلاً عن أن الأعمال المتميزة فيها هى أعمال تناولت الأدب
"الذكوري". ومن أروع ما كتبه المرأة فى هذا الميدان كتاب ماري بوفى
Mary Poovey السيدة الحقة والمرأة الأدبية *The Proper Lady and*
Woman Writer (1984) الذى يتميز بالسعة والإحاطة، ولكن صلته بالحركة
الرومانسية غير واضحة؛ وكتابات إيلين مويرز Ellen Moers عن أدبيات
الرومانسية. (1976، 1976) التى تتناول بشكل عام تطور الأدب الروائى فى
تلك الفترة.

ومما يصيب المرء بالدهشة غياب القراءات النقدية التى تعتمد المنهج
النفسى والنقد القائم على التحليل النفسى للحركة الرومانسية غياباً لا يعوضه

وجود كتب عن أفراد من الأدباء مثل كتاب ديانا هيوم جورج Diana Hume George (1980) عن بليك Blake. ويتطلب هذا الموضوع كثيراً من الدراسة التي لا ينبغي أن تقع في شرك التفاصيل المسهبة والشروح الطويلة؛ خاصة أن فرويد نفسه كان مديناً للرومانسية، وطالما استخدم النموذج الرومانسي أساساً للتدليل على اتساع أفق الإبداع البشري؛ كما أن ثمة تاريخاً مشتركاً يربط "حالاته" بعدد من النصوص الرومانسية مثلما صنع بكتاب جيمس هوج James Hogg اعترافات مذنب معذور *Confessions of a Justified Sinner* (1824). ويستطيع المرء أن يتصور ما يمكن أن يؤدي إليه عمل نقدي تفكيكي كدراسة صمويل ويبر Samuel Webber أسطورة فرويد Freud *Legend* (1979) التي قد تعين على اكتشاف الصلات المفقودة بين حتمية الخطاب واللحظة التاريخية.

وثمة غياب مماثل في مجال دراسة نشأة الرومانسية، وبالتحديد في دراسات المعاصرين لعصر ما قبل الرومانسية pre - Romanticism؛ حيث لم يظفر الأدباء المبشرون بظهورها في الدراسات المتتالية إلا بكلمات عارضة لا تشفى غلة الباحث. فلم تسلط الأضواء ولم توضع على محك الدراسة الحقة جهود أدباء من أمثال تشاترتون Chatterton، وسمارت Smart، وكوبر Cowper؛ لأنها تمثل تحدياً جوهرياً، وتثير تساؤلات نقدية هامة سواء على مستوى التفكير أو على مستوى النزعة التاريخية. فضلاً على أن هؤلاء الأدباء هم من أصحاب النص المراوغ slipped text، وأن الاغتراب قد استبد بهم حتى بات من الصعب إعادتهم إلى الحياة العامة. إنهم يمثلون - في أبسط تقدير - استثناءات خارجة على الأدب الرسمي canon والتقاليد الراسخة؛ ومن ثم فإن أدبهم حرى بالدراسة والتحليل.

وهناك أيضاً غياب مماثل في مجال دراسة ما يمكن أن نطلق عليه مرحلة ما بعد الرومانسية post - Romanticism. إن أدباء من أمثال تينيسون Tennyson، وسوينبيرن Swinburne، وروسيتي Rossetti، هم الذين حافظوا على النفس الرومانسي في النص؛ وربما أدت دراستهم إلى التقليل من شأن إنجاز الرومانسية. بيد أن السؤال يظل قائماً عندي حول رؤيتنا للرومانسية، وحول أفق توقعاتنا بالنسبة لها، خاصة بين أجيال لا تكاد تعي نتائج أدبائها الرواد، مع أن الرومانسية وجانباً كبيراً من النقد الذي دار حولها حقاً شهرة كونية، لأنها ضرباً على أوتار الحوار التجربة الإنسانية بصورة لا نعهد لها في الكلاسيكية الجديدة neo - classicism مثلاً. ومع ذلك ينبغي أن نحذر من أي دراسة تستبعد الأدباء الذين خرجوا على معايير الأدب الرسمي السائد لمجرد أنهم لم يحققوا شهرة عالمية، أو تتحاز لبعض أدباء الرومانسية المغمورين لمجرد أنهم التزموا بمعايير الأدب الرسمي.

ونعود إلى كتاب سيسكين السالف لنرى أنه محق تماماً فيما ذهب إليه من أننا يجب أن ننظر إلى الرومانسية بوصفها معماراً مشيداً وراسخاً، أكثر من اعتبارها اكتشافاً، ونقصد به بناء مازال في القرن العشرين زاخراً بأعمال شعراء من أمثال بريمان Berryman وهيوز Hughes⁽⁸⁾. ويدور قسم كبير

(8) جون بريمان (1914-1972) شاعر أمريكي ولد في ريف أوكلاند، وتلقى تعليمه الجامعي في كولومبيا، وعقب تخرجه نال منحة دراسية لمدة عامين في كمبردج حيث التقى بالشاعرين يتيس وديلان توماس. وأشتغل بعد عودته إلى نيويورك بالصحافة والتدريس في جامعات مختلفة؛ ولكن حياته العامة تأثرت بالغ التأثير بإفراطه في الشرب وسلوكه الشاذ. ومن دواوينه أناشيد الحلم *Dream songs* (1969)، وجمعت أشعاره الباقية في ديوان نشر سنة 1989.

من هذا البناء حول القيم العليا لعالم المثل، التى لا ندركها عند الشعراء
الدينويين من طراز تشوسر ودن وبوب ، وأيضاً عند الأدباء ذوى الرؤية
الصوفية الخاصة من أمثال بليك وكوليردج. ومن ثم يجوز لنا القول إن لحظة
التعبد أو التأمل تتوغل داخل هؤلاء الرومانسيين، وتشيد عالماً ذاتياً نرجسياً
مقصوراً عليهم وحدهم، عالماً لا يتولد عن كشف أو إلهام بقدر ماتمليه الظروف
الاجتماعية الضاغطة.

فإذا مضينا قليلاً فى تحليل هذا البناء المعماري نستطيع أن نقول إن الرومانسية
تحيا بحياة الآلهة: ولانقصد آلهة الكنيسة الرسمية فحسب، بل كل مجمع الآلهة
فى أساطير اليونان وغيرهم. وأهم ما يمكن أن نستخلصه فى هذا الصدد هو
الطريقة التى يتبعها الخطاب الرومانسى فى "إيواء housing" أو توطين هؤلاء
الآلهة داخل النفس، التى تعد فى ذاتها محاولة تشفى عن شكل خاص من أشكال
الاغتراب. ومن هنا يصبح الفتى الأسطورى "نرجس Narcissus" أحد أعظم
النماذج العليا للعصر؛ لأن العالم الذى نرى صورته معكوسة هو الذات، سواء
تم ذلك عن طريق تمجيدها، أو تأطيرها فى مفارقة، أو إدراك كنهها مثلما كلن
دأب وردزورث. ومن الجدير بالذكر أيضاً أن هذه النرجسية مرتبطة دائماً

= أما تيدهويز (1930 - 1998) فهو شاعر إنجليزى، اشتغل فى بداية حياته بستانياً،
وحارساً ليلياً، ومدرساً، وأدى الخدمة العسكرية لمدة عامين، ثم ظفر بمنحة دراسية فى
كمبردج. تزوج الشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث Plath التى انتحرت سنة 1963، وهاجر فترة
إلى أمريكا، ثم عاد إلى إنجلترا ليتفرغ للكتابة والشعر، وفاز بعدة جوائز أدبية وحصل على
لقب شاعر البلاط أو أمير الشعراء Poet laureate ومن دواوينه الصقر فى الأمطار The
Hawk in the Rain (1957) ، و *Lupercal* (1960).

بشكل من أشكال السيطرة الأبوية patriarchy⁽⁹⁾ نراها بلا موارد في خطاب الرواية القوطية⁽¹⁰⁾ ، وبصورة مراوغة في أشعار بليك وكوليردج. وبعد أن خاض الأدباء تجارب عبروا عنها تعبيراً واهناً في إطار النماذج التقليدية للسيطرة الاجتماعية، بدأ أن الحاجة ملحة لاختراع أساطير جديدة تعبر عن العلاقة بين الفحولة " الذكورة masculinity والإبداع creativity ، أساطير تفسح الآن مكاناً للمرأة: فلم تعد تلعب أدواراً ثانوية مساعدة، كما كانت في حياة بليك وكوليردج وكيثس، بل صارت صانعة للأحداث.

ويمكن القول أيضاً إن تلك الآلهة لم تكن آلهة المدن الآمنة المطمئنة، ولكنها كانت آلهة الطبيعة الموحشة الهائجة؛ ومصطلح "قوطى" هو الوصف المعبر عن تلك الحالة الهمجية التي ألهمت بليك وشيللى على وجه الخصوص، وأجبت خيالهم فطار بهم إلى عوالم الآلهة والأباطرة الذين حكموا الأصقاع في غيبة النظام والقانون، ثم طواهم النسيان. ولم يكن هذا الاهتمام بعالم الطبيعة الموحشة وسوسة شيطانية بقدر ما كان محاولة لفهم قوى طبيعية يمكن - إذا ما أحسن ترويضها - أن تؤدي إلى إحياء ثقافي يتم من خلال الإبداع الفني.

وأحسب أن هذه الخواطر عن الآلهة والطبيعة الوحشية تقودنا حتماً إلى التفكير في ظاهرة الموت الراسخة في الرومانسية بصورة لانجدها في الكلاسيكية. ذلك أن انشغال وردزورث بكلمات الرثاء على شواهد القبور لم يكن أمراً عارضاً؛ لأن الرومانسية ما فتأت عبر تاريخها مفتونة بفكرة

(9) المجتمع الأبوي هو الذى تقضى ثقافته بأن السلطة والهيمنة تكونان فى يد كبير العائلة أو جماعة الأقرباء؛ ويسود فيه الاعتقاد بتفوق الرجل، وشحوب مركز المرأة، فهو مجتمع "ذكورى" فى المقام الأول.

(10) انظر هامش (2) من ، ١ الفصل.

الانسحاق الذاتى للفرد -- النى تعد مؤشرا واضحا على انعدام الأمن والاستقرار. وإذا بحثنا عن شواهد على ذلك فلدينا فى الرومانسية الانجليزية كيتس الذى يتنازع موقف متناقض يتأرجح بين إقبال على عدج الأسقام وإيمان بفكرة الفناء⁽¹¹⁾؛ ولدينا فى الرومانسية الأمريكية قصص الموت المفزعة عند إدجار ألان بو باعتبارها أقصى درجات الرعب التى تضيف إلى كثافة التجربة الرومانسية فى تناول أمور الحياة اليومية حدة وحرارة.

وعود إلى قصيدة كوليردج *Kubla Khan* السالف ذكرها، سوف نجد أن فيها درجة عالية من درجات الوعى الطاغى والإدراك العميق لما يتطلبه الفن من التزام الصدق عند الرومانسيين. ولعل من المفارقات النقدية الصارخة أن نضع هذه النفثة العاطفية المتشحة بالألم، والتى تعكس أصالة authenticity التجربة وشفافية الشاعر عند كوليردج فى مقابل اتهام بعض الدارسين له بالزيف والانتحال (انظر نورمان فرومان 1971 Norman Fruman). بيد أنه من المهم أن نتذكر أن أشد ما أقلق الرومانسيين هو إستحالة الأصالة والصدق، أو بمعنى آخر أن الصوت الذى يشدو به الشاعر ليس بالضرورة هو الصوت النابع من مشاعره الحقة.

تبقى نقطة أخيرة تتصل بإشكالية الأصالة والتمرد فى الحركة الرومانسية، من حيث كونها حركة فاصلة فى تاريخ الآداب الغربية. فليس ثمة

(11) من المعروف أن الشاعر الانجليزى جون كيتس (1795 - 1821) اهتم فى بداية حياته بالصيدلانيات، وتدرّب فى علومها، ثم درس الطب، وحصل على شهادة فى الجراحة، إلا أن حرفة الأدب صرفته عن ممارسة المهنة ممارسة الطبيب المحترف، ولكنه أشرف على تريض أخيه توم Tom الذى مات من علته (1818). وكان لذلك كله أثر بالغ فى تعميق تجربة الحياة والموت لدى الشاعر قية عمره القصير.

دليل قاطع على حركة مماثلة في الأدب الصيني أو الأدب الياباني، حتى وقت قريب جداً، مما يقطع بأن انفتاح هذين المجتمعين المحافظين لتأثيراتها كان راجعاً إلى شدة تمسكهما بالخصوصية الثقافية. ومن المفارقات أن نعد تأثير الحركة في أمثال تلك المجتمعات كان وليد ضغوط مجتمعية خاصة بها، على حين نفترض أن تلك الضغوط المجتمعية ذاتها كانت جزءاً من العالم الذي شيده وعاش فيه الرومانسيون الغربيون.

ويبدو لي أن المأزق الذي يقع فيه نقد أدباء الحركة الرومانسية يمكن أن تلخصه كلمة واحدة محيرة هي "الأصالة authenticity" والسؤال: هل يسعى النقد المتميز إلى أن يتقبل الرومانسيين كما هم على علاقتهم، وأن يبنى خطابه النقدي على أساس من ضرورات حياتهم الخاصة والعامة؟ أم أنه من الأفضل للنقد أن يفصل بين عصرنا وعصر الرومانسيين؟. صحيح أننا قد نجد في الرومانسية إسقاطات لبعض ما يشغلنا الآن - مثل إدراك روادها لأهمية العقل الباطن وآرائهم المتفرقة حول قوة اللغة وسلطانها؛ ولكن يظل السؤال قائماً أيضاً: هل نستعيد نحن هذه الإسقاطات لأننا قادرون الآن على رؤية الرومانسية بجلاء؟. أم أننا - نحن الغربيين في نهاية القرن العشرين - مازلنا نرى العالم بعيون هؤلاء الرومانسيين الذين اعتراهم الإحباط وترسخ فيهم شعور الاغتراب والضياع في غمرة بعض المنجزات الصناعية والتكنولوجية والتغيرات الاجتماعية، فمضوا في تشييد رؤية جديدة للذات والعالم؟

مراجع الفصل الرابع

مراجع لمزيد من القراءة

- Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, New York.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York.
- _____ *et al.* (1979) *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York.
- Butter, Marilyn (1981) *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760 - 1830* Oxford University Press, Oxford.
- Cooke, Michael G. (1979) *Acts of Inclusion: Studies Bearing on an Elementary Theory of Romanticism*, Yale University Press, New Haven.
- de Man, Paul (1984) *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York.
- Hartman, Geoffrey (1970) *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, Yale University Press, New Haven.
- Kiely, Robert (1972) *The Romantic Novel in England*, Harvard University Press, Cambridge.
- McGann, Jerome J. (1983) *The Romantic Ideology: A critical Investigation*, Chicago University Press, Chicago.

Praz, Mario (1933) *The Romantic Agony*, translated by Angus Davidson, Oxford University Press, London.

Simpson, David (1979) *Irony and Authority in Romantic Poetry*, Macmillan, London.

Siskin, Clifford (1988) *The Historicity of Romantic Discourse*, Oxford University Press, New York.

مراجع أخرى وردت في الدراسة

Barrell, John (1972) *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge University Press, London.

____ (1980) *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Paintings 1730-1840*, Cambridge University Press, Cambridge.

____ (1983) *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey*, Hutchinson, London.

Beer, John (1968) *Blake's Humanism*, Manchester University Press, Manchester.

____ (1977) *Coleridge's Poetic Intelligence*, Macmillan, London.

____ (1978) *Wordsworth and the Human Heart*, Macmillan, London.

Butler, Marilyn (1975) *Jane Austen and the War of Ideas*, Clarendon Press, Oxford.

Cooke, Michael G. (1976) *The Romantic Will*, Yale University Press, New Haven and London.

- de Man, Paul (1979) 'Shelley Disfigured'. In Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York, pp. 39-73.
- Erdman, David (1954) *Blake, Prophet against Empire: A Interpretation of the History of his own Times*, Princeton University Press, Princeton.
- Fruman, Norman (1971) *Coleridge: The Damaged Archangel*, Braziller, New York.
- Frye, Northrop (1947) *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton.
- George, Diana Hume (1980) *Blake and Freud*, Cornell University Press, Ithaca.
- Hilton, Nelson (1983) *the Literal Imagination: Blake's Vision of Words*, California University Press, Berkeley.
- Low, Donald (1977) *That Sunny Dome: A Portrait of Regency Britain*, Dent, London.
- McFarland, Thomas (1969) *Coleridge and the Pantheist Tradition*, Clarendon Press, Oxford.
- ____ (1981) *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge and Modalities of Fragmentation*, Princeton University Press, Princeton.
- Moers, Ellen (1976) *Literary Women: The Great Writers*, Doubleday, New yORK.
- ____ (1979) 'Female Gothic'. In George Levine and U.C. Knoepflmacher (eds), *The Endurance of "Frankenstein"*, University of California Press, Berkeley.

- Poovey, Mary (1984) *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*, Chicago University Press, Chicago.
- Rajan, Tilottama (1980) *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism*, Cornell University Press, Ithaca.
- Sales, Roger (1983) *English Literature in History 1780-1830: Pastoral and Politics*, Hutchinson, London.
- Thorslev, Peter L., Jr. (1984) *Romantic Contraries: Freedom versus Destiny*, Yale University Press, new Haven.
- Weber, Samuel (1979) *Freud Legende: Drei Studien zum Psychoanalytischen Denken*, Walter Verlag AG, Olten, Switzerland.

الفصل الخامس

الحداثية MODERNISM⁽¹⁾

ديفيد بروكس David Brooks

النقد الأدبي ليس علماً مضبوط القواعد؛ ومن ثم فإن محاولات تعريف مصطلحاته غالباً ما تتطرق إلى زمان صياغتها بقدر ما يكتب عن المصطلح ذاته. ومن الصعوبات البارزة في تعريف مصطلح "الحداثية" أن ثمة اتجاهين فكريين فيه: الأول يرى أن الحداثية تعنى جماعة معينة من الأدباء والفنانين في عصر معين؛ والآخر يرى أنها وصف حالة فنية، أو موقف من الحديث Modern الذى ما زال قائماً حتى الآن كما كان منذ سبعين سنة خلت، وربما قبل ذلك بوقت طويل.

ويتفرع الاتجاه الأول إلى آراء، بعضها يرى الحداثية سلة تحتوى على طائفة من المذاهب والحركات الأدبية والفنية (كالواقعية realism، والطبيعية naturalism، والرمزية symbolism، والانطباعية impressionism، والتعبيرية expressionism، والتصويرية imagism، والمسقبلية futurism).

(1) أجد من المناسب ترجمة مصطلح Modernism الذى يدل على اتجاه محدد، أو حركة معينة لها فلسفتها وأبعادها الثقافية، إلى المصدر الصناعى العربى "الحداثية"، وذلك بغية التفرقة بينه وبين المصدر الاسمى Modernity الذى تحسن ترجمته إلى نظيره العربى "الحداثة"؛ لأن الأخير لا يمثل حركة أو اتجاه بقدر ما يدل على فعل مطلق لا يناط بفلسفة معينة ولا يتقيد باتجاه محدد؛ بل يمكن أن تتخلل العصور الأدبية فترات من الحداثة دون أن تتركز فى تيار واحد أو تنتظمها حركة فلسفية ذات أبعاد ثقافية، كما ستوضح لنا هذه الدراسة.

futurism، والدوامية vorticism، والسدادية dadaism، والسريالية surrealism .. إلخ). وبعضها الآخر يرى الحداثية واحدة من بين تلك المدارس؛ أو أن هناك حداثية عليا High Modernism تقتصر على نخبة متألفة من الأدباء الذين عاصروا الحرب العالمية الأولى، وبرزوا بوصفهم ظاهرة أدبية، وجمعتهم شكلا ومضمونا خصائص وملامح مشتركة (عزرا باوند Ezra Pound، ت.س. إليوت T. S. Eliot، ونديم لويس Wyndhan Lewis، جيمس جويس James Joyce). ومما يزيد من تعقيد الموقف أن الحداثية كانت سمة فنية شاملة لا تقتصر على الأدب فحسب، بل طالت الموسيقى والرسم والنحت، وكانت إلى جانب ذلك ثورة عالمية الطابع أثرت في كافة أشكال الفنون الغربية ولم تقتصر على اللغة الانجليزية.

وبداية يجب على المرء أن يحاذر من الوقوع في التعميم أو خلط الأمور. فعلى حين كانت المحاولات الأولى التي خاضها الأدباء الحداثيون في إنجلترا لقطع صلتهم بترائهم الثقافي الخاص تنصب على محاكاة الأشكال والأساليب الفنية في فرنسا، من خلال توظيف النماذج الفنية الحسية المثيرة للغرائز، لا ينبغي أن نرجع الحداثية الانجليزية إلى هذا التأثير وحده، بل يجب أن نتذكر المحاولات المماثلة داخل الثقافة الانجليزية نفسها للقطيعة مع التراث أو تحديث الرؤية إليه، مثلما نجد في محاولات توماس هاردى Hardy، وإدوارد توماس Thomas، ود. هـ. لورانس D. H. Lawrence التي كاد يغفلها التاريخ رغم قسوة ظروف روادها.

ثمة عامل آخر يجب على المرء أن يأخذه في الاعتبار وهو أن الأطروحة النقدية للحداثية غلب على أدبياتها طابع نوعي واحد يتخلله بعض أطروحات نقدية نسائية موجهة إلى هيمنة مفردات النظام الأبوي patriarchal

لاتكاد تروى غلة الباحث. ومن ثم فإن الاهتمام المناسب بأدب المرأة خلال هذا العصر قد يؤدي إلى تصحيح مسار تاريخ الحركة الحداثية، أو كما قالت راشيل بلاو دوبليسيه **Rachel Blau du Plessis**:

إن اقتران التاريخ الأدبي الحداثي بما قدمه الأدباء الرجال عن أنفسهم يؤدي حتما إلى أن يحد من قدرة المرء على فهم أبعاد الحداثية وتداعياتها المتداخلة، وحتى على إدراك دور المرأة الأدبي الذي يمكن أن يكون سابقا على دور الرجل. ومعجم الحداثية- الذي مازال بحاجة إلى شرح وتبسيط- مدين لجهود نسائية (عند ستين **stein**، ولوى **Loy**، ومور **Moore**).⁽²⁾ ماريان ديكوفن **Marianne Dekoven** - متمثلة كريستيفا، ومتأثرة بروايات ستين- ترى "الكتابات الحداثية الطليعية للمرأة هي ضد هيمنة النظام الأبوي"، وهو موقف ضروري لتمزيق أوصال الثقافة المهيمنة، وذلك بتركيزها على الدال **signifier** لاعلى المدلول **signified**. وترى جين كامر **Jeanne Kammer** أن الأسلوب الحداثي لدى ديكنسون

(2) جيرترود ستين (1887-1946) روائية أمريكية، عاشت في باريس شطرا كبيرا من حياتها. ومن أعمالها: ثلاث حيوات *Three Lives* (1908)، سيرة اليس ب. تولكاس *The Autobiography of Alice B. Tolkas* (1933).

وماريان مور (1887-1972) شاعرة أمريكية حققت بأشعارها شهرة في الأوساط الأدبية، ونالت جوائز أدبية عديدة، ولها إسهام نسائي واضح في الحركة الحداثية. ومينا لوى (1882-1966) ولدت في إنجلترا لأسرة من الطبقة المتوسطة، تنحدر من أصول يهودية مجرية. تنقلت للعيش في إيطاليا ونيويورك، واستقرت ردها من الزمن في باريس، وخالطت فناني الحركة الطبيعية، وعكست أشعارها تأثرا بأعمالهم. وأخيرا انتقلت إلى كلورادو (أمريكا) لتكون في صحبة بناتها، حيث توفيت هناك.

Dickinson⁽³⁾، وماريان مور، و هـ. و. H.D.⁽⁴⁾ تولد من
ضغوط الصمت "وعادات الكتمان، والتمويه، والمراوغة" التي تركت
بصماتها على "التشكيل اللغوى المختزل" و "علاقات التجاور
Juxtaposition".

(1986، ص 7)

ومن الآراء المشكلة الشائعة فى تعريف الحداثيّة ما جاء فى معجم
المصطلحات الأدبية *Glossary of Literary Terms* لأبرامز Abrams
(1981)، حيث يقول إن معظم النقاد يتفقون على أن الحداثيّة "تنطوى على
قطيعة متعمدة وأبدية مع الأسس التراثية لكل من الثقافة الغربيّة والفن الغربي"،
وأن الداعين إلى هذه القطيعة "مفكرون يضعون الثوابت التي طالما نهض عليها
النظام الاجتماعي، والدين، والأخلاق، وما يملأ جوانح النفس الإنسانية، على
محك التساؤل- مفكرون من طراز فريدريك نيتشه (1844-1900)،
وماركس، وفرويد، وجميس فريزر Frazer الذي أبرز كتابه *الغصن الذهبى*
The Golden Bough (1890-1915) العلاقة بين المعتقدات المسيحية
الأساسية والأساطير والطقوس البدائية". ثم يقول إن النشاط الحق للحداثيّة
الأدبية بدأ "بعد الحرب العالمية الأولى التي زعزعت إيمان الناس بمبادئ
حضارة الغرب وثقافته، وزلزلت ثقتهم فى استمرارها" (ص 109).

(3) إمبلى ديكسون (1830-1886) شاعرة أمريكية عرفت بقصائدها الغنائية القصيرة ذات
النفس الصوفى من الشعر المرسل.

(4) اختصار عرفت به الشاعرة الأمريكية هيلدا دوليتل Hilda Doolittle (1886-1961) التي
اختلف النقاد حول موهبتها الشعرية، وأجمع الرأى على أنها إحدى رائدات الحركة الشعرية
النسائية فى أمريكا.

ويجوز أن نقبل هذا التعريف المقلب الجاهز، إلا أنه بحاجة إلى توضيح. ذلك لأن جذور الحداثية الأدبية ضاربة بلا مرء في كتابات أدباء حاولوا التكيف مع الفلسفة الجديدة للوجود الإنساني التي خرجت من عباءة فكر مختلف، وإن كان ذا صلة حميمة بها، ونقصد به فكر دارون وماركس ونييتشه وآخرين. ونستشهد على ذلك بأمثلة بالغة الاختزال والتعميم في آن واحد: فإذا كان المفهوم الذائع للإنسان قبل دارون هو الملك الهابط إلى الأرض، فقد صار بعد ظهور كتاب أصل الأنواع *The Orgins of Species* (1859) لا يعدو صورة قرد من سلالة أرقى. وإذا كان المفهوم الشائع للتاريخ قبل ماركس هو أنه شئ يستطيع الفرد أحيانا أن يلعب فيه دورا حيويا، فقد صار، في جانب كبير منه، بعد رأس المال *Das Kapital* (الجزء الأول 1867) رد فعل للمتغيرات الاقتصادية. وإذا كان المفهوم العام للفعل الإنساني قبل فرويد يرتكز على افتراض معرفة الإنسان بنفسه وعلى حضور ذهنه، فقد قدم كتاباه تفسير الأحلام *The Interpretation of Dreams* (1900)، وعلم الأمراض النفسية العامة *The Psychopathology of Everyday Life* (1901) وغيرهما، رأيا مزعجا مؤداه أن ليس بمقدور المرء أن يعرف سوى الأسباب الظاهرة لمثل هذا الفعل. وإذا كان المفهوم المتداول للأخلاق قبل نييتشه هو أنها قانون راسخ لا يمارى فيه، قانون يؤمن بإله قائم بذاته خارج كيان الإنسان، ومن ثم لا يجوز عليه الفناء، فقد صار بعد كتابيه هكذا تكلم زرادشت *Thus Spake Zarathust* (1883-1885)، و العلم المسرور *The Gay Science*⁽⁵⁾ (1882) ضربا من الوهم الضروري الذي أبدعه خيال الإنسان، ومن ثم يجوز عليه التبديل تبعا لحاجة هذا الإنسان.

(5) اعتمدت في ترجمة عنوان هذا الكتاب على الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه: نييتشه=

وعلى الرغم مما يبدو فى ذلك الإيجاز من فجاجة، فلا يخفى على المرء أنه منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريباً اهتزت أسس الأفكار السائدة حول طبيعة الإنسان ومكانته. وحينما آذنت شمس القرن بالمغيب وجدنا طائفة من الأدباء والفنانين على امتداد دول الغرب ينمو لديهم إحساس بالخوف من المستقبل، ويعتريهم القلق على مصير الوجود الإنسانى، وكأنما انتزع الإنسان من عالمه انتزاعاً، وصار يبحث عن بديل آخر، بديل تتحكم فيه خيارات شتى. وتغضى الحداثيّة فى أوسع معانيها شكلاً وموضوعاً - كل محاولات التفكير والتكيف التى بذلت فى سبيل اللحاق بكل هذه المتغيرات الثقافية للعصر، والتى ضمتها أعمال أدبية بدءاً من جورج مور Moore وجورج جيسنج Gissing إلى جويس وندم لويس Wyndham Lewis، ومن براوننج Browning وآرنولد Arnold إلى إليوت وباوند.

ولكن يعيب هذا المفهوم أنه يقصر الحداثيّة على تلك الفترة، ويغفل المحاولات السابقة التى بشرت برؤية جديدة للإنسان. وعلى المرء إما أن يرجع مفهوم الحداثيّة الأدبية إلى فترة زمنية بدأت تتدفق فيها أعمال فلوبيير Flaubert، وويتمان Whitman، وبو Poe (التى أنفق بودليير Baudlaire) فى ترجمتها شطراً كبيراً من حياته)، مروراً بأعمال طائفة أخرى من الكتاب الذين تسال تأثيرهم بطيئاً إلى الساحة الأدبية فى إنجلترا (الدراما الاسكندنافية وتأثير إيسن Ibsen على شو Shaw وجويس مثلاً، والرواية الفرنسية والروسية، والشعر الأمريكى، ودراسات باوند لترجمات إرنست فيولسا Ernest Fenollosa، أو

=(خلاصة الفكر الأوروبى - سلسلة الفلاسفة - مكتبة النهضة المصرية، 1939) ص 100. وكنت أميل إلى ترجمته بـ العلم البهيج، ولكن أخذت فى الاعتبار تخصص الدكتور بدوى ودراساته العميقة فى الفلسفة، وإجادته للألمانية التى قرأ فيها أعمال نيتشه.

تأثير آداب الأمم النائية كاليابان والصين). وإما ينبغي على المرء أن يفصل بين مرحلتين: مرحلة ما قبل الحداثية pre-Modernism التي تضم التيارات المذكورة آنفاً، وتمثل في بداياتها ما يمكن أن نطلق عليه نقله معرفية سبقت ظهور كتاب أصل الأنواع، وما زالت سارية المفعول في أحسن الآراء؛ ومرحلة الحداثية العليا High Modernism أو الحداثية الحقة Proper Modernism التي بدأت في سنة 1914 أو قريباً منها.

ومهما يكن من أمر، فمما لا شك فيه أن كل كاتب من هؤلاء المعدودين بين الحداثيين البارزين الذين سوف نشير إلى أعمالهم، قد بدأ عند نقطة ما من حياته تغير فيهما تفكيره؛ وإن اختلف الناس بشأن بعضهم اختلافاً بيناً. فها هو د. هـ. لورانس يزعم أن "سنة 1915 شهدت نهاية العالم القديم" (*Kangaroo*, 1923)؛ وها هي فرجينيا وولف تقول على لسان مستر بنيت Mr. Bennett ومسز براون Mrs Brown (1924) إنه "في ديسمبر سنة 1910 أو حوله تقريباً تغيرت شخصية الإنسان" (ص 321)؛ بينما قد يختار عزرا باوند مناسبة تدشين النزعة التصويرية Imagism في الكافتيريا الملحقة بالمتحف البريطاني في أبريل سنة 1912؛ ويختار هـ. ج. ويلز H. G. Wells الأزمة المغربية سنة 1905. وحتى الدارسون المحققون للحداثية لا يكادون يتفقون على بداية واحدة: فمثلاً هاري ليفين Harry Levin (1966) يرى أنه بين سنتي 1922 و 1924 شهد العالم مدّ الحركة الحداثية؛ بينما يفضل ريتشارد إيلمان Richard Ellmann (1966) سنة 1900 بداية عنفوان الحركة.

ومهما يكن من اختلاف الآراء فلا يخفى علينا أنها تحدد هوية عصر، بل ينبغي ألاّ تصيبنا الدهشة حين نجد ما يشبه الإجماع- في أعمال الحداثية المختارة- على أن العفود الأربعة بين 1890 و 1930 هي الفترة التي شهدت

ميلادها وذروتها. إن العصر الفيكتوري الطويل قد انتهى فى سنة 1901، وانقشعت فترة الحكم الانتقالية لإدوارد السابع فى سنة 1910، وأعقب ذلك- كما حدث بعد موت إلزابيث الأولى من ثلاثة قرون خلت- تغير اجتماعى ذابت معه الفوارق الطبيعية "وتبدلت العلاقات الإنسانية: علاقات السادة والخدم، والأزواج والزوجات، والآباء والأبناء. وعندما تتغير العلاقات الإنسانية يصاحبها تغير فى الدين والسلوك والسياسة والأدب" كما تقول فرجينيا وولف (1966، ص 321). ووقعت الحرب العالمية الأولى فرسخت فى نفوس الكثيرين اعتقاداً سبق إليه طليعيو الحركة *avant garde*، وهو أن الحضارة الغربية تتطوى على خطأ ما، وأن الأدباء والفنانين قد تخلفوا عن إدراكه، وأن صيغ الفن وأساليب الفكر لم تكن عاجزة فحسب عن علاج الخطأ، بل ربما عاقت قدرة المرء عن رصده وتقييمه فى المقام الأول. ومن ثم صارهم الحداثية الأول واختيارها الحاسم أن تراجع التراث الأدبى، وأن تتمرد على نماذج النمطية المباشرة، بصورة تختلف عن حركات التمرد السابقة قوة وسرعة واتساعاً وسباقاً مع الزمن، فخرجت إلى الوجود فى وقت واحد أعمال الحداثية الكبرى (ظهور رواية جيمس جويس *Ulysses*، وقصيدة إليوت الأرض الخراب *The Waste Land*، وديوان ريلكه *Rilke* مراثى دوينو *Duino Elegies*⁽⁶⁾، وطائفة كبيرة أخرى من الأعمال المتميزة فى عام واحد 1922، مما يعنى وصول الحداثية إلى ذروتها).

(6) رينيه كارل فيلهم جوزيف ماريا ريلكه (1875-1926) الذى ولد فى براغ، هو شاعر ألمانى مشهور بالنفس الغنائى العذب فى شعره، وله دواوين كثيرة، ربما كان الديوان =

وربما خلفت أحداث الحرب العالمية الأولى العاصفة وراءها آثاراً مدمرة، ولكن يبقى أن المناخ كان مهياً من قبل، وأن الأرض كانت ممهدة. ولو استقرأنا الأعمال الأولى للأدباء الذين عدهم أبرامز ركيزة الحركة الحداثية، فسوف نعثر فيها على طائفة من مفردات التطور والحادثة في مرحلة ما قبل الحرب (ولنقرأ مثلاً رواية جويس *أهل دبلن* *The Dubliners* (1905)، وقصيدة إليوت *بروفروك* *Prufrock* (1909)، وقصائد باوند *المُبخر* *The Seafarer* (1909)، و *ليوتشي* *Liu Ch'ê*، وفي محطة المترو *In a Station of the Metro* (1931) على التوالي). وتأتى أعمالهم الكبرى التى تلت الحرب نتاجاً طبيعياً لما سبقها من تجارب، ومتأثرين فيها أيضاً - كما اعترفوا صراحة - بأعمال كونراد *Conrad*، وجيمس *James* وإبن، وإرنست هيوم *Hulme*، وبراوننج، وبالرمزيين الفرنسيين *Symbolistes* التى انطوت على البدايات الفنية للحداثة العليا.

إن قصر الحداثة - كشأن معظم "الحركات" الأدبية - على عصر محدد مجازفة لها مخاطرها؛ ذلك أن أى نص قد يحتوى على بعض مظاهر الحداثة تواملاً وتعانقاً مع اللحظة الراهنة، كما أكد بول دي مان وآخرون حينما ذهبوا إلى أن ما يتميز به عمل ما فى عصر معين عن عمل آخر ينبغى أن نبحث عنه فى كلا العاملين، وأن الحدود الفاصلة فى التاريخ الأدبى لا ترجع إلى وجود علامات فارقة فيه بقدر ما تعود إلى فشلنا فى قراءة النصوص قراءة فاحصة.

=المذكور أشهرها. وقد بدأ نظمه قبيل الحرب العالمية الأولى وأتمه بعدها بوقت ليس بالقصير، وفيه يكشف ريلكه عن مشاعر صوفية ذاتية، وعن أشواقه الروحية للخلاص والوصول إلى حالة نفسية من السكينة فى عالم الواقع المؤلم.

إن دى مان لايعرض فى هذا المقام للحدثية بقدر ما يتناول "حدثية Modernity" لامتيز مرحلة تاريخية منعزلة، بل سلسلة من لحظات "متألقة incandescent" تتوهج بها رغبة " فى إزالة كل ما سبق، على أمل الوصول أخيرا إلى نقطة يمكن أن نسميها الحاضر الحق، نقطة ابتداء لانطلاقة جديدة" (1971، ص 148). ويزيد تيرى إيجلتون الأمر تفصيلا إذ يكتب :

إن الوصول إلى تلك الحالة يتولد من إحساس المرء بأن اللحظة التاريخية مثقلة بالأزمة ومنذرة بالتغيير... إنها لحظة تثير حيرة المرء وتشجذ عزيمته، تزرع الشك فى نفسه وتدخل السرور على قلبه، تؤرقه وتستثير مشاعر زهوه فى آن واحد... لحظة يتشبث فيها المرء بالتاريخ وينكره فى الوقت ذاته أمام صدمة الحاضر الراهن الذى يتخذ ذريعة مريحة لدفن كل المنجزات السابقة فى "مقبرة التراث". (1986، ص 139)

ومن ثم يمكن أن ننظر إلى "الحدثية Modernism" لابوصفها لحظة تاريخية بل باعتبارها أحدث اللحظات التاريخية ولعلها أجسرّها على الإطلاق، على حين أن "الحدثية Modernity" مصطلح يجوز إطلاقه على فترات من تاريخنا الأدبى، نستعين به لوصف بعض أدباء العصر اليعقوبى Jacobean، أو بعض أدباء عصر إعادة الملكية Restoration وبداية القرن الثامن عشر، كما نصف به بعض الأدباء فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وبدل أن نتحدث عن فترة واحدة من "الحدثية Modernism" يحسن بنا أن نتحدث عن عدد من الفترات شغل فيها الأدباء والمفكرون بهوم الحديث modernity، وفى غمرة تلك الهوم (كما طرح دى مان) نتناول ما انطوت

عليه من رغبة محمومة فى نبذ الماضى. وسواء صارت هذه الرغبة هى الأخرى شاغل عصر معين، أو ظلت كامنة تحت السطح، فسوف نظل على رأينا أن مصطلح "الحداثىة" - إذا ما حددنا مجال استخدامه - هو المناسب فى هذا المقام، وأن ثمة عوامل مصاحبة، بل وثيقة الصلة به - تتجلى فى كل مجالات استخدامه وتطبيقه. ولو كانت الحداثىة - باعتبارها ظاهرة أدبية تاريخية ذات دلالة أوسع - تمثل مختلف مراحل استيعاب التحولات الكبرى فى بنية المعرفة والعقائد الإنسانية وفهمها وهضمها، فيمكن القول أيضاً إن هذه التحولات تتخذ مسميات أخرى بالفعل؛ ولكن يبقى أن ما حدث فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين له ملامحه المميزة وظروفه الفكرية والتاريخية الخاصة.

ومما لا ريب فيه أن محور هذه التحولات هو الحاجة إلى اتخاذ موقف ما تجاه مختلف الظواهر الحتمية التى فرضت نفسها فى أواخر القرن التاسع عشر. وترواح رد الفعل فيها بين محاولات للتكيف والتمثل، وأخرى للهرب أو تجاوز تلك الظواهر الحتمية؛ مما يساعدنا على تفسير تعدد أشكال الحداثىة وموضوعاتها واستراتيجياتها. بيد أن ردود الفعل فى معظمها جرت إلى موقف متناقض من الماضى القريب، ومن الزمن بالضرورة؛ وكان ذلك عاملاً قوياً وحد بين مختلف أشكال الحداثىة وموضوعاتها واستراتيجياتها: فمن حيث تصدر عن رغبة فى القطيعة مع الماضى، يغلب عليها أيضاً إحساس بالضيق. أو بعبارة أخرى: ثمة حاجة إلى رفض الماضى القريب، ورغبة فى إعادة صياغة التاريخ أو تفسيره بطريقة متحررة من الخطاب الموروث.

إن هذا المفهوم الشائع للحداثىة - وحاجتها المحطة للاستيقاظ من "كابوس التاريخ"، وتحقيق التلاحم مع "الواقع" الذى يظن فيه التحرر من التقنيات

الموروثة والقيم الثقافية البالية (دى مان، 1971، ص 146 - 147) - يضرب بجذوره فى فكر نيتشه الذى يرى أن عدم القدرة على نسيان الماضى أمر لا يميز الإنسان عن الحيوان فحسب، بل يحجب أيضا طبيعة الإنسان الحقّة. ذلك لأن الإنسان - كما ذهب نيتشه- لن يستطيع القيام "بأى عمل إنسانى عظيم" إلا إذا تخطى عن الماضى تماما، وإلا إذا عاش حياته من منطلقات غير تاريخية (توظيف التاريخ وإساءة توظيفه *The Use and Abuse of History*) [1874] 1910، ص 11).

ويذهب دى مان خطوة أبعد، فيقول :

" وحالما تعى الحداثيّة استراتيجياتها - وهى لامحالة فاعلة مادامت الحاجة قد دعت إليها.. ومادامت قد وضعت المستقبل نصب أعينها - فإنهما سرعان ما تكتشف أنها طاقة هائلة لاتولد التاريخ فحسب، بل تصبح ذاتها جزءا من مشروع بالغ القوة يضرب بجذوره فى الماضى.. فالحداثة باعتبارها بعض مبادئ الحياة، تصبح ذاتها مصدرا وأصلا، وتتحوّل إلى طاقة توليدية غير منفصلة عن التاريخ. إن من المستحيل أن نتجاوز التاريخ باسم الحاضر، أو ننسى الماضى باسم الحداثة، لأن كليهما معقود بسلسلة زمنية تقودهما إلى مصير مشترك".

(1971 ، ص 150)

إن " النسيان الفظ *ruthless forgetting* " للماضى الذى يعد ملحقاً أساسيا من ملامح الحداثيّة، لا ينطوى - فى رأى دى مان ونيتشه كذلك - على تناقض ومغالطة يستحيل معها اتباعه، بل يمكن أن يكون بذاته حافزا على أعظم لحظات الإبداع الخلاق تأثيرا . فليس الأدب "إلا محاولة دائبة لتفكيك الأوصال

وتدمير الكيان كى يولد من جديد، وإحالةً من العجز الدائم الذى يسبق الإفاقة من كابوس التاريخ". (إيجلتون، 1986، ص 136).

وتطبع هذه السمة أعمال الحداثية الكبرى: الأرضى الخراب، والأناشيد *The Cantos* لعزرا اباوند، ورواية يولييسيس. فعلى الرغم من أن كلاً منها يتحرق شوقاً للإفاقة من كابوس التاريخ، لا يخلو أى منها من خيط دقيق ومعقد يشده إلى الماضى، وبخاصة الماضى الأدبى. إنها أعمال لا تتنكر للتراث ولا تناصبه العداء، بل تحاول أن تعيد صياغته، وأن تتجاوز قضايا الماضى القريب المباشرة، وتتلقى ما يصلح من الموروث الأدبى الزاخر سواء على الصعيد المحلى أو الإنسانى. ولما كانت هذه الأعمال فى اندفاعها الإبداعى على وعى تام بمنطلقاتها، فإنها ما برحت تذكرنا وتحفظ فى ثناياها بكل ما حاولت التمرد عليه وتجتره فى صياغة جديدة. وسواء علينا أن نعتبر هذا الصنيع ملمحاً من ملامح الحداثية نفسها أو مرحلة أساسية وحاسمة فى تطورها، فليس أمامنا إلا أن نسلّم بما طرحه دى مان من قبل، وأن نعترف بأن هوية الحداثية كامنة فى طبيعة الحوار الذى تقيمه مع التاريخ بأكثر من كونها قطيعة معه.

ولكن هل يكفى الحديث عن أسباب حيرة هؤلاء الرواد الحداثيين من خلال الإطار النظرى فحسب؟ أو بعبارة أخرى: هل ينبغى أن ننظر إلى ولعهم بالحداثية على أنه اندفاع مكثف محموم وراء القضايا الخالدة للحداثة من أجل الحداثة، بصرف النظر عن العوامل التاريخية المباشرة والقضايا الزائلة التى تفرد بها العصر؟. إننا لو فعلنا ذلك لوقعنا فى تناقض غير محمود العواقب؛ ذلك لأن الحرب العالمية الأولى كانت حدثاً بالغ الخطر والأثر، سرعان ما ألقى بتبعاته على الفنانين والأدباء، فلم يجد الكثيرون منهم بداً من الانخراط فى حداثية حقة تختلف عن مسلكها الأول الذى أنكر التاريخ وتجاهل الماضى.

وفى العقود التى سبقت الحرب ظهرت أعمال أدبية يسرى فى أوصالها إحساس بالضيق والاعترا ب على المستوى الفردى والثقافى. فقد بلغ طلب الإنسان للمعرفة الذروة وتجاوز الحد، وانتهى إلى شعور حاد بالقلق ومزىء من اعترا به عن صورته المعهوءة لنفسه. وخير شاهد على ذلك أعمال أدبية بالغة التنوع، ومنها روايات جوزيف كونراد *The Heart of Darkness* (1899)، وأوسكار وايلء صورة دورىان جراى *The Picture of Dorian Gray* (1980)، وجورج مور مياى اسئر *Esther Water* (1894)، وويلز *Tono Bungay* (1909)، وفورء ماءوكس فورء F. Madox Ford الجنءى الطيب *The Good Soldier* (1915). إن الشخصيات المحورية التى خاضت طوال هذه الروايات حياة عريضة من التجارب والمعرفة، تقف فى نهاياتها معزولة، ومحرومة إلى حد كبير من جنى ثمار جهودها فى عالم صنعته وعمرته.

ولم تكن هذه السمة فى بواكير الأدب الحءائى أمراً معمداً أو مقصوراً عليها؛ فقد نجد فى بعض الأشكال الجماهيرية لروايات السجن imprisonment وخط الهوية wronged identity تنوعاً مثيراً يضرب على أوتار الشخصيات المزدوجة والزنازين ذات الممرات السرية المتداخلة التى تجسء وضعاً غير مريح ينتقل فيه الإنسان من المطلق اللامءوء إلى النسبى المءوء، ومن عالم لا يسمع فيه إلا صوته إلى عالم الواقع الذى يغص بالأصوات. وتستطيع أن تلمس ذلك بءاية من رواية ألكسندر ءوماس الكونست ءى مونء كريستو (1844)، مروراً برواية ماركوس كلارك Marcus clark حكم بالسجن المؤبء ءى الحياة *For the Term of his Natural Life*

(1872)، وسجين زندا لأنتوني هوب (1894)، وانتهاء برواية فرانز كافكا
"القلعة" *The Castle* (1926).

وعلى حين لم تفتلح الحرب العظمى الأولى إحساس الفرد بالانسحاق
والضياع، كان ثمة إحساس مختلف يسرى في أوصال الأعمال الأدبية الكبرى
التي تلت الحرب، والتي تجسد خصائص الحداثيّة الحقّة. فلم تعد التساؤلات
الحائرة ولا التجارب الثائرة بعض تجليات الاغتراب، بل صارت لدى هؤلاء
الأدباء الذين تحملوا الصدمة الحضارية الأولى، من أكبر العوامل على استقرار
وجدانهم وحفظ توازنهم الثقافي. ولن تجد في قصيدة الأرض الخراب ولا في
رواية يوليسيس، ولا في أناشيد عزرا باوند، هذا الشعور الطاغى بالانسحاق
والضياع، بقدر ما كان هذا الشعور نفسه حافظاً للبحث عن مخرج أو طريق
يحرر وجدان هؤلاء الأدباء من قبضته المهلكة. لقد أدت تساؤلات هؤلاء الأدباء
وبحثهم الدائب عن تجارب جديدة إلى التصدي للقيم الثقافية الموروثة في أدب
ما قبل الحرب التي عاصروها وعرفوا رموزها عن كثب، واعتبروا أدب تلك
المرحلة (وبخاصة شعر شعراء الانحطاط *decadent poets* في تسعينيات
القرن التاسع عشر: دوسون *Dowson*، وجونسون *Johnson*، وييتس
Yeats) تعبيراً عن تجارب ذاتية دفع إليها إحساس الفنان بالاغتراب، وشعوره
بعجز الفرد عن الفعل.

وكان طائفة من الأدباء - وخاصة شعراء النزعة التصويرية - قد
خاضوا قبيل الحرب محاولات لسد الهوة الفائرة بين الفن والحياة، ثم جاءت
الحرب لتؤكد للكافة صدق دعاوى هؤلاء. لقد كان باوند على سبيل المثال يؤكد
منذ سنة 1912 ما اكتشفه الشاعر ولفريد أوين *Wilfred Owen* في خنادق
المعارك، وعبر عنه ببلاغة في إهدائه الشهير لبعض كتبه: "لايدور هذا الكتاب

عن الأبطال؛ فالشعر الانجليزى ليس بعدُ مهياً للحديث عنهم". وبعبارة أخرى كان باوند يرى أن الشعر الانجليزى متقل بتقاليده وموضوعاته الموروثة، وأشكاله العروضية الراسخة، وخصائصه النغمية، ومعجمه الشعرى وموضوعاته، مما حدّ كثيراً من قدرته على تصوير الواقع الحى تصويراً دقيقاً ومباشراً.

وعندما أخذ الكتاب يعيدون تقييم أدوارهم الثقافية بعد الحرب الأولى، تركزت أبصارهم على طرق الإدراك والمعرفة، كما بدا من "المبادئ الثلاثة" للنزعة التصويرية Imagism التى طرحها باوند (1912):

- 1- التناول المباشر "لـلغرض" سواء أكان ذاتياً أم موضوعياً.
- 2- عدم استخدام أى كلمة لا تسهم فى التصوير.
- 3- بالنسبة للإيقاع: أن ينظم الشاعر على أساس من تدفق الجملة الموسيقية، لا على أساس الوزن العروضى.

(طبعة 1960، ص 3)

ولم يكتف هؤلاء الأدباء بمواجهة واقع مفترض وراء العوالم الخيالية الظاهرة، التى استحوذت على ألباب أدباء العصر المنصرم وحددت لهم تقنيات الكتابة، وهَمَّشت وجودهم أو دفعتهم إلى مجاهل الاغتراب، بل مضوا يطورون أدواتهم وتقنياتهم كى يتوافق أدبهم مع المهمة المنوطة بهم. ومن ذلك أنهم أعادوا النظر فى أنظمة الكتابة، أى فن الأدب، فى ضوء المعطيات الجديدة للفكر اللغوى التى جعلت للغة مكان الصدارة على كافة الأصعدة، وذلك حتى لا يظل الأدب فى مواجهة دائمة مع الواقع.

وكان هذا إيذاناً ببداية مرحلة الحداثية الكبرى أو العليا وظهور جويس وباوند وإليوت وستين وغيرهم، مرحلة النصوص التى تعبر عن نفسها بجسارة

وجرأة، نصوص تجسد وتصور "مشاعر السخط والتمرد على النظرة المألوفة للواقع" (Munton, 1984)، وتخرج على تقاليد القص والتصوير الموروثة، بل على البناء التقليدي للجملة والكلمة. وبهذا الصنيع لفت هؤلاء الأدباء انتباه الناس إلى ما ينبغي أن تكون عليه الرواية أو القصيدة أو المسرحية، بل حاولوا كذلك التملص من أن يفرض عليهم خطاب إبداعى واحد مهما كان اقترابه أو تصويره "للواقع". ومن ثم فإنك قد تجد كل فصل فى رواية يوليسيس مثلاً يوظف صيغة سردية مختلفة، ويحض القارئ على اكتشاف مواطن الخروج على الصيغ المألوفة ومقارنتها. ونجد أن طريقة الكتابة التى يتبعها باوند فى الأنشيد تتغاضى عن النسق المنطقى للخطاب التقليدى، وتدعو القارئ إلى ترتيب شظاياها التصويرية وتفسيرها حسب قدرته وفهمه.

لقد عكست أعمال هؤلاء الأدباء تطوراً بالغ الدلالة فى استخدامات اللغة، بحيث صارت تعبيراً وصورة للوجود الإنسانى فى العصر الحديث. ولم يكن غريباً أن يتزامن هذا التطور مع بداية تخلق النظرية اللغوية الحديثة (البنوية) فى جنيف على يد فرناندى سوسير فى محاضرات فى علم اللغة العام *Course in General Linguistics* (1916). وعلى حين لا ينبغي أن نقصر الحداثية على ما قدمه باوند وجويس وإليوت... فى هذا المجال، لاننكر أن محاولاتهم الإبداعية بلغت بها الذروة التى اصطلاحنا على تسميتها بالحدائثية العليا، وهى من ثم امتداد منطقى وطبيعى لعملية طويلة من تقييم العلاقة بين الإنسان والواقع، وبين الماضى والحاضر.

ولو نظرنا إلى أعمال الحداثيّة العليا من زاوية بنيويّة سابقة لأوانهما، فسوف نلتبس بعض العذر لما وجّه إليها من نقد. ومن ذلك أنها تسرف في الاستغراق في عالم الشخصية الفرديّة ضاربة صفحاً عن السياقات الاجتماعيّة الأرحب، مما يجعلها شواهد على انحلال عصرها بأكثر من كونها رد فعل مضاداً له؛ فضلاً عما تُرمى به نصوص حداثيّة كثيرة من تهم "الاستغلاق المحير"، والاستعلاء على القارئ، وممالة سياسة السلطة الحاكمة (لو كاش Lukacs، 1963؛ أو جيمسون Jameson، 1979). ويستطيع النقد البنيوي أن يبين لنا أيضاً أن أعمال جويس وباوند ولويس والآخرين هي استلاب لشخصية الفرد ذاتها، مقلداً من شأن مضامينها النبيلة بغية تحليل أنظمتها الشكليّة (البنيويّة) التي تعمل وتتحكم فيها، وعلاقتها الحميمة في حقيقة الأمر بعالم خرجت عليه أو أنكرته جملة.

أما "استغلاق" كثير من النصوص الحداثيّة فيعود بلا شك إلى طائفة من الأسباب، قد يأتي في مقدمتها التركيز على النص المكتوب *writerly* أكثر من التركيز على النص المقروء *readerly*، أو يكون مرجعه إلى رغبة الكاتب في شحذ ملكة التفكير لدى القارئ حول الموضوع، بدلاً من فرض أساليب الموضوع ذاته عليه. وقد يكون مرده إلى اهتمام الكتاب بأن يظل نسيج أعمالهم محتفظاً بحضور الماضي حضوراً قوياً، أو ربما ينبع من إيمان بفلسفة سابقة على فكر ينتشه، فلسفة تؤكد دور الإدارة الإنسانيّة في التغلب على العود الأبدي *eternal recurrence*⁽⁷⁾. وأياً كان مرجع ذلك "الاستغلاق" فالأفضل ألا ننظر

(7) العود الأبدي مذهب فلسفي آمن به الرواقيون، ومنتشه فيما بعد، وفحواه أن ما هو كائن قد كان فعلاً، وسيكون مرات أخرى تستعصى على الحصر؛ ومن ثم فلا توجد ثوابت يقينيّة،

إليه على أنه استعلاء مقصود تجاه القارئ، بل يجب أن ننظر إليه في ضوء الإغراب estrangement⁽⁸⁾ أو التغريب الذى روج له الناقد الشكلاى الروسى فيكتور شكوفسكى (1965) حينذاك، ولم يكن متداولاً فى حينه لدى معظم الحداثيين الانجليز. وأخيراً قد لا يكون هذا "الاستغلاق" البادى فى كثير من النصوص الحداثية ناجماً عن وسائلها وإجراءاتها وموضوعاتها بقدر ما هو تعبير عن أزمة الحضارة الغربية، وعن الرغبة العارمة التى دفعت محاولات الحداثيين للبحث عن طرق فكرية واجتماعية للخروج منها.

وإنما كل شئ قابل للحدوث والتكرار، وعلى الإنسان الأعلى Superman أن ينبذ البحث عن الحقائق المطلقة ويتقبل العود الأيدى شرطاً للوجود وفرصة لتحقيق الذات. ولا يخفى أن هذا المذهب يناقض ما تدعو إليه الأديان والفلسفات الأخلاقية من أن العالم - وإن بدت أحداثه أحياناً وليدة الصدفة المحضة - يجرى وفق نظام فريد وثابت نحو غاية تجعل لوجود الإنسان هدفاً ومعنى.

(8) التغريب أو الإغراب Ostranenie ، أو نزع الألفة defamiliarisation، مصطلح صاغة الشكلاىون الروس الذين نادوا بأن اللغة الأدبية تختلف بالضرورة الفنية عن اللغة العادية، لأنها تستعلى على مألوف الصياغات اللغوية، ومن ثم تكتسب طاقة تعبيرية جديدة تساعد على نزع الألفة عن الأشياء المألوفة المراد تصويرها، وإحداث التغريب المطلوب لنراها فى صورة جديدة لم نتعود عليها وانظر أيضاً هامش رقم (15) من الفصل الأول - القسم الأول.

مراجع الفصل الخامس

مراجع لمزيد من القراءة

Bradbury, M. and McFarlane, J. (eds) (1976) *Modernism*, Penguin, Harmondsworth.

de Man, Paul (1971) "Literary History and Literary Modernity." In Paul de Man, *Blindness and Insight*, Oxford University Press, London.

Eagleton, Terry (1986) "Capitalism, Modernism and Postmodernism:." In Terry Eagleton, *Against the Grain: Selected Essays*, Verso, London.

Ellmann, Richard and Feidelson, Charles (eds) (1965) *The Modern Tradition: Back-grounds of Modern Literature*, Oxford University Press, New York.

Ford, Boris (ed.) (1963) *The Modern Age*, (vol. 7 of *The Pelican Guide to English Literature*), Penguin, Harmondsworth.

Kenner, Hugh (1971) *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley.

Kristeva, Julia (1980) "The Ethics of Linguistics", Word, Dialogue, and Novel' and 'From One Identity to an Other'. In Julia Kristeva, *Desire In Language*, edited by Leon S. Roudiez, Basil Blackwell Oxford.

Levenson, M. H. (1984) *A Genealogy of Modernism: A Study in English Literary Doctrine 1908- 1922*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lukács, Georg (1963) 'The Ideology of Modernism'. In Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, translated by J. and N. Mander, Merlin Press, London [essay first published 1955].

Pound, Ezra (1960) *Literary Essays*, edited by T. S. Eliot, Faber & Faber, London.

Schwartz, S. (1985) *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot and Early Twentieth Century Thought*, Princeton University Press, Princeton.

Wilson, Edmund (1931) *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930*, Charles Scribner's Sons, New York.

مراجع أخرى وردت في الدراسة

Abrams, M. H. (1981) *A Glossary of Literary Terms*, 4th edn, Holt, Rinehart & Winston, London.

Du Plessis, Rachel Blau (1986) *H. D.: The Career of that Struggle*, Harvester press, Brighton.

Ellmann, Richard (1960) 'Two Faces of Edward'. In Richard Ellmann (ed.), *Edwardians and Late Victorians*, Columbia University press, New York, pp. 188- 210.

Jameson, Fredric (1979) *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, Berkeley.

Levin, Harry (1966) 'What Was Modernism'. In Harry Levin, *Refractions: Essays in Comparative Literature*, Oxford University Press, new York, pp. 271-95.

Munton, Alan (1984) 'Fredric Jameson: Fables of Aggression'.
in Seamus Cooney (ed.), *Blast 3*, Black Sparrow Press,
Santa Barbara.

Nietzsche, Friedrich (1982) *Daybreak*, translated by R. J.
Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge
[first published 1881].

_____ (1910) 'The Use and Abuse of History'. In Friedrich
Nietzsche, *Thoughts Out of Season: part 11*, translated
by Adrian Collins, T. N. Foulis, Edinburgh [essay first
published 1874].

Shklovsky, Viktor (1965) 'Art as Technique'. In Lee t. Lemon
and Marion J. Reis (eds and trans), *Russian Formalist
Criticism: Four Essays*, University of Nebraska Press,
Lincoln [essay first published 1917].

Woolf, Virginia (1966) *Collected Essays*, vol. 1, edited by
Leonard Woolf, The Hogarth Press, London.

الفصل السادس

ما بعد الحداثة POSTMODERNISM (1)

روبرت ب. راي Robert B. Ray

لما كانت كلمة "حديث modern" تعنى ببساطة فى الاستخدام الشائع "معاصر contemporary"، فإن مصطلح "ما بعد الحداثة postmodernism" يبدو من البداية مثل ألفاظ روايات الخيال العلمى scienc fiction. إذ كيف يتسنى لنا أن نقول عن شئ موجود الآن إنه سوف يأتى بعد الآن؟. إن ما توحى به الكلمة من تنبؤ بالمستقبل، ومن نبرة رفض عدى، ينبع مما تتسم به من اجتماع نقيضين فيها، ويجعلها وكأنها تدل على المستحيل؛ ذلك أن قولك "أنا أنتمى إلى ما بعد الحداثة"، سوف يبدو لكثير من الناس كقولك "أنا الآن نائم" - قد يتحقق ذلك، ولكن ما معناه؟. وسوف يزول هذا التناقض - بطبيعة الحال - حين نستبدل بكلمة "حديث modern" كلمة "حداثة modernism"، ونشرح معنى الأخيرة بأنها لا تدل على فترة زمنية تاريخية بقدر ما تدل على حركة محددة فى الفنون والآداب. وعلى الرغم من هذه الدقة فى تحديد معانى الألفاظ تظل كلمتا "ما بعد حداثى postmodern" و"ما بعد الحداثة postmodernism" متحفظين بمسحة من الغرابة التى ربما تحمل دلالة على القطعية الجذرية مع المعطيات الموروثة التى أحدثها الموقف الحداثى. ولعلنا كما تعودنا على كلمة "ما بعد الحداثة" - ينبغى أن نتعايش مع مدلولاتها المضمرّة.

(1) انظر ما كتبناه فى الهامش (1) من الفصل الخامس.

فى سنة 1924، وبعد مرور عامين على سنة العجائب التى صدرت فيها يوليسس و الأرض الخراب، قالت فرجينيا وولف إن الحداثىة أو "العالم الحديث" بدأ "فى ديسمبر سنة 1910 أو قريباً منه" حين "تغيرت شخصية الإنسان" (ولف Wolf [1924] 1950، ص 96). وفى سنة 1977 زعم تشارلز جنكز Charles Jencks - بجديّة ساخرة هى بعض لوازم ما بعد الحداثىة - أن الحداثىة انتهت فى 15 يوليو 1972 فى تمام الساعة 3.32 عصراً (جنكز Jencks، 1984، ص 9). لقد كانت تلك اللحظة ترمز بالنسبة له إلى حدث معمارى محدد، وهو إزالة المشروع السكنى Pruitt - Igoe الذى صممه المعمارى الحداثى منورو يا ماساكى Minouro Ymasaki، وحكم عليه مهندسو التخطيط فى مدينة سانت لويس St. Luise الأمريكية بعدم الصلاحية. والحق أن مصطلح "ما بعد الحداثىة" قد شاع بداية فى مجال العمارة، ولكنه سرعان ما هاجر إلى مجالات أخرى حتى أوشك أن يصبح شعاراً يميز أسلوباً جمالياً، ووضعاً ثقافياً، وممارسة نقدية، وحالة اقتصادية، وموقفاً سياسياً. ومن ثم صارت بداياته مختلفة ومتعددة تبعاً لما يقصده المرء من تعبير "ما بعد pst"؛ فهل بدأ على سبيل المثال:

- فى سنة 1984 عندما حكمت المحكمة العليا بالولايات المتحدة بأن حقوق التأليف والنشر لا تحرم تسجيلات الفيديو المنزلية لما يذاع على الهواء مباشرة؟

- فى سنة 1971 حيث صاغ كتاب بىارى كومونر Barry Commoner الدائرة المغلقة *The Closing Circle* أول قانونين لعلم البيئة Ecology: "كل شئ مرتبط بكل شئ آخر" و "كل شئ لابد أن يفضى إلى مكان ما"؟

- فى سنة 1968 عندما انطلقت مظاهرات الطلاب فى أمريكا وأوروبا
استتكاراً للحرب، واشتدت حركات المدافعين عن حقوق المرأة والأقليات؟

- فى سنة 1962 عندما نزل الفنان آندى ورهول Andy Warhol على رغبة
أصدقائه بأن يضع حداً لكل آثار التعبيرية المجردة، وينتج أول لوحة له عن
"علب حساء كامبل Campbell Soup Cans"؟

- فى سنة 1954 حيث دخل إرسال التلفزيون نصف البيوت الأمريكية لأول
مرة؟

- فى سنة 1952 حينما قاطعت رابطة Lettrist International المرتمر
الصحفى الذى عقده شارلى شابلن فى فندق ريتز Ritz ، مطالباً فيه بأن "التعبير
الأمثل عن الحرية لا يكون إلا بتحطيم الأصنام، وبخاصة عندما يزعمون أنهم
حماة الحرية" (ماركوس Marcus، 1982، ص 15)؟

- فى سنة 1946 التى أشار فيها أرنولد توينبى إلى العصر التاريخى "ما بعد
الحدائى" (Toynbee، 1965)، ووصف فيها راندل جاريل Randall Jarrell
(2) روبرت لويل Robert Lowell (3) بأنه "ما بعد حدائى، أو لاحدائى"
(Calinescu، 1987، ص 267)؟

(2) شاعر أمريكى (1914 - 1965) درس فى جامعة ناشفيل على يد روبرت بن وارين
وجون كراو رانسوم، وهما من رواد "النقد الجديد"، وخدم لمدة عامين فى القوات الجوية
الأمريكية، نظم خلالهما كثيراً من قصائده عن الحياة العسكرية والحرب، وجمعت أعماله فى
ديوان كامل (نيويورك 1969).

(3) شاعر وكاتب مسرحى أمريكى مشهور (1917 - 1977)، عاش فى زمرة "النقاد الجدد"،
وله أعمال شعرية تعكس تطور مراحل النفسية المتقلبة.

- فى سنة 1913 حينما أركب مارسيل دو شامب Marcel Duchamp⁽⁴⁾ إطار دراجة مقلوبة على كرس مستدير، صانعاً بذلك تمثالاً جاهزاً "readymade" (وهو التعبير الذى أطلقه دوشامب على شئ عادى يحمل توقيع الفنان، وعنواناً، ويعرض على أنه "فن art")؟

- فى سنة 1863 عندما أخذت جموع من نوى الأناقة المسرفة dandies، الذين وصفهم بودلير، يجوبون أحياء باريس التى جدد بناءها المهندس المعماري الفرنسي هاوسمان Haussmann، مستخدمين ثيابهم شعاراً على السخط والرضا فى آن واحد؟

- فى سنة 1855 حين صار المعرض العالمى فى باريس أول معرض يضم جناحاً "للتصوير الشمس Photography"؟

- فى سنة 1852 عندما افتتح بون مارشيه Bon Marché أول محلاته المتكاملة الأقسام فى باريس، بعد افتتاح كريستال بالاس Crystal Palace فى لندن بعام، وقبل افتتاح متحف اللوفر بثلاثة أعوام (ويليامز Williams، 1982، ص 66)؟

- فى سنة 1850 حيث بدأ فلوبير Flaubert معجم الأفكار الدراجة *Dictionary of Received Ideas* الذى رصد فيه مظاهر الحياة اليومية؟

- فى سنة 1836 عندما أصبحت جريدة لاپرس *La Presse* الباريسية أول صحيفة تجارية يومية "وصارت بذلك على أرجح الأقوال أول سلعة استهلاكية:

(4) رسام ونحات أمريكى (1887 - 1968) ولد فى فرنسا، له أسلوبه الفنى المتميز المعارض للدادية Dadaism التى قامت على اللامعقولية ونبذت القيم والمعايير الجمالية التقليدية.

طبعت لتموت، وتشترى لئيرمى بها" (تيردمان Terdiman، 1985، ص 120)؟

وتستطيع أن تستخلص أهم ما يميز "ما بعد الحداثية" حين تعرف أن أى تاريخ من تلك التواريخ المذكورة (ودستة أخرى منها) يصلح لأن يكون نقطة انطلاق لها؛ ذلك لأن ما بعد الحداثية - خلافاً للانطباعية impressionism والتكعيبية cubism والتعبيرية expressionism وحتى الحداثية modernism - لا يمكن ببساطة أن نتصورها حركة أخرى فى مسيرة الفنون. ومن ثم فإن الإجراءات النمطية للنقد الأدبى لن تؤدى دورها بكفاءة فى تمييز ما بعد الحداثية عما سبقها. وعلى سبيل المثال عندما تصف الإجراءات النقدية التى تتبعها ما بعد الحداثية فى تصنيف الأدباء ببيكيت Beckett ونابوكوف Nabokov (الذين أدرجا من قبل فى سجل الحداثية) بأنهما من أعظم كتاب ما بعد الحداثية، فسوف نعرف أن ثمة خطأ فى تلك الإجراءات. وهما ست محاولات مختلفة لتفسير الوضع الذى ينطبق عليه وصف ما بعد الحداثى.

الاستعادة أو الاستبدال Redemption

"ما بعد الحداثى.. مصطلح أخذ يفقد رونقه مؤخراً"

(توماس كرو Thomas Crow فى فوستر Foster، 1987، ص 1)

"قد يعنى أن كل شخص، وكل شئ، وكل صلة، له معنى آخر"

(والتر بنيامين Walter Benjamin [1928] 1977، ص 175)

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية هو أن تتأمل مسيرة حياة دوجلاس سيرك Douglas Sirk. إنه فنان ينحدر من أصول دانمركية، استقر فى ألمانيا

وكان يعمل فى مجال المسرح حتى بدأ سنة 1934 فى إنتاج أفلام لأكبر استديوهات ألمانيا UFA. وبعد ثلاث سنوات ترك العمل هناك بعدما سببت له توجهاته اليسارية بعض المتاعب؛ وغادر ألمانيا ليستقر أخيراً فى الولايات المتحدة سنة 1939، وبدأ العمل بلا حماسة فى استديوهات إخوان وارنر Warner Brothers وكولومبيا قبل أن يلتحق باستديوهات شركة يونيفرسال Universal، حيث أخرج لها الأفلام الخمسة التى حققت شهرته: *الهاجس العظيم* *Magnificent Obsession* (1952)، *ما تسمح به السماء* *All That Heaven Allows* (1955)، *مكتوب على الريح* *Written On the Wind* (1956)، *ملائكة غير بريئة* *Tarnished Angels* (1957)، *محاكاة الحياة* *Imitation of Life* (1959). وامتازت هذه الأعمال بأنها كانت ميلودرامات ذات ميزانية ضخمة، ونجحت تجارياً (باستثناء *ملائكة غير بريئة*)، وقام ببطولتها روك هُدسون Rock Hudson (باستثناء *محاكاة الحياة*). وعندما عُرضت لم يلتفت إليها النقاد؛ وكانت مثل كثير من أعمال هوليوود - تبعث على التسلية، وتحقق مكاسب مادية، ثم تطوى صفحتها إلى الأبد.

وفى أواخر الستينيات اعتزل "سيرك" العمل وأقام فى سويسرة، وشرع فى تقديم سلسلة من المحاضرات لدارسى السينما. وأخذ يردد فى تلك المحاضرات أن أفلامه (التى لم يكن قد مر عليها عشرة أو خمسة عشر عاماً) كانت فى واقع الأمر هدامة دأبت على النقد والسخرية من "القيم البرجوازية" الأمريكية وميل هوليوود إلى إنتاج الميلودراما. وسواء كان ذلك عن قصد أو غير قصد، فقد أحسن اختيار الوقت لتوجيه نقده، حيث تلقفته الأوساط الأكاديمية فى السينما الانجليزية والأمريكية على مستويين متعارضين من الحماسة: مستوى الإخراج *auteurism* (الذى يركز على إعداد مخرجى الأفلام)،

ومستوى الأيديولوجية اليسارية. وكان "سيرك" يمثل جسراً بين الاثنين: باعتباره بطلاً من أبطال الإخراج السينمائي ناضل ضد "النظام القمعي في استديوهات هوليوود" نضالاً يحمل نبرة نقدية ساخرة من القيم الرأسمالية. ولم يتوقف أحد ليسأل عن مسؤولية المخرج وحده في الترويج لهذه القيم، إذ جمع في يده كل خيوط اللعبة، ونمّ عن تناقض ظاهر بين ما يدعو إليه وما يفعله في حقيقة الأمر. وعلى كل حال فقد سَلَط الضوء على توجه "سيرك"، وصارت أفلامه موضع تحليل ونقاش في المؤتمرات وعلى صفحات المجلات. وبحلول عام 1978 كان دارسو السينما يتحدثون بثقة متزايدة عن "النص الدفين الساخر ironic subtext الذي ينطوي على مفارقة اشتهر بها سيرك".

ماذا تكشف عنه وتقولنا لنا هذه الأمثلة ونحن بصدد الحديث عن ما بعد الحداثية postmodernism؟. بداية كانت محاضرات "سيرك" بمثابة "إحياء مصطنع remoivation" أي إعادة الحياة لأفلامه: لقد غيّر معناها واستبدل دلالاتها من خلال تعليقاته الأخيرة عليها، متداولاً بذلك عملة لا قيمة لها. وفضلاً عن كون هذا الصنيع أمراً غير مألوف، فإنه صار سمة لازمة من سمات الممارسة الثقافية في نهاية القرن العشرين. إن هذا التوجه النقدي في مجال الثقافة الرفيعة ينحدر ابتداءً من اللوحات والتماثيل "الجاهزة readymade" لدو شامب، مروراً بالإحياءات الموسيقية الرمزية للموسيقار إيفز Ives⁽⁵⁾ ولوحات الكولاج التكعيبية⁽⁶⁾، وشعر السريالية الصارخ، وانتهاءً

(5) تشارلز إدوارد إيفز (1874 - 1954) موسيقار أمريكي تميزت أعماله الموسيقية بالابتكار. حيث الجمع بين الأنغام والإيقاعات المتعددة بل المتنافرة في محاولة للإحياء بشئ جديد.

(6) الكولاج Collage مصطلح فني فرنسي يعنى أساساً أن تكون مكونات اللوحة من مواد مختلفة كقطع الصحف والملابس والصور الفوتوغرافية وغيرها، بحيث تلتصق متجاورة على

بانتحال المصورة الفوتوغرافية شيرى ليفين Sherrie Levine صوراً من لوحات إدوارد ويستون Weston وإيجون شيل Egon Schiele وجوان ميرو Joan Miro. ومن هنا نرجع تفسيرات "سيرك" لأفلامه إلى كونها امتداداً لأعمال دو شامب "الجاهزة" التى تسلط رؤيته على الأعمال الأصلية دون تعديل أو تصحيح إلا بقدر ما يريد هو، كما صنع فى لوحة الموناليزا الشهيرة حين قدمها حليقة الرأس "shaved".

وقد صارت هذه الممارسات (الإحياء المصطنع للأعمال السابقة أو الجاهزة) أكثر شيوعاً فى الثقافة الجماهيرية mass culture حيث يطلق عليها "النقاهاة" recuperation. والذين يستخدمون هذه الكلمة يعنون بها تسخير الأعمال ذات التقنيات الفنية الصارمة لأغراض تجارية بحتة تحط من قدرها، مثلما تبنت إعلانات السلع التجارية تقنية التناثر التى تتميز بها الأعمال الفنية السريالية. وغالباً ما تسير هذه الممارسات الثقافية فى الاتجاه المضاد: وانظر إلى "النقاهاة" بمعناها الحميد فى ميدان الطب - وقد تحولت إلى ممارسة زرية هابطة لدى النقاد اليساريين فى مجال الثقافة. ويلاحظ ديك هدايج Dick Hebdige (1979) أن ثقافة الشباب البريطانى، حينما اصطدمت بالقيم السائدة، اتجهت أول ما اتجهت إلى خلخلة التقاليد السائدة فى مجال الأزياء؛ فرأينا مثلاً "الشارة التقليدية لعالم رجال الأعمال: البذلة وربطة العنق، والشعر القصير... إلخ، وقد أفرغت من دلالاتها الأصلية المرتبطة بالكفاءة والطموح ومسيرة السلطة" (ص 104 - 105).

صفحة اللوحة. وقد دخل المصطلح إلى الأعمال الأدبية التى تحتوى على أمشاج من أعمال ولغات أخرى توالف بينها، كما نجد فى بعض أعمال جويس وبلوند وإليوت..

وقبل أن توجد تلك الظواهر الثقافية لما بعد الحداثية، كانت المناهج النقدية الشكلانية للحداثية، التي انصبت حول استقلال الفن وإعلاء كلمة النص، قد بلغت المدى تفسيراً وتبريراً؛ ومن ثم كانت محاولة "سيرك" تمثل نقلة إلى ما بعد الحداثية في رؤيتها إلى النصية *textuality* عوضاً عن العمل الفني ذاته. ولكن على حين احتفظت ما بعد الحداثية برؤية الشكلانيين للعمل بوصفه غاية وغرضاً، فإنها أعادت توصيفه باعتباره موقعاً *site* وملقى طرق، تقطعه وتصب فيه، وتخرج منه، وتخرج منه شبكة من الطرق السريعة المتصلة بعضها ببعض، كالظروف الخارجية الإضافية التي تحيط بالنص، أي ظروف الدعاية وال جماهيرية. ولن تستقيم أية محاولة نقدية تتناول النص وحده غافلة عن تلك الظروف. فهل نستطيع أن نعدد مواصفات الأعمال الفنية التي تجوز عليها أساليب "سيرك" بعد إحيائها؟. وتجيب سوزان سونتاج Susan Sontag عن السؤال بأننا نستطيع "إذا أحسنا الظن بالقراءة الجديدة ولم نعتبرها متطرفة؛ إذ لا يمكن القطع بأن المبدع (الأصلي) يملك وحده كل أسرار الجمال" (1966، ص 277). وتلك لعمرى مغالطة فنية، وإلا فماذا نسمى مسخ دوشامب للوحة الموناليزا؟ أنسميه فناً رفيعاً *High art*؟. أو ماذا ندعو تهكم المخرج السينمائي ميل بروك Mel Brook على النازية في فيلمه *The Producers*، أندعوه مأساة تاريخية واقعية؟

وعلى الرغم من أن "سيرك" ينسب إلى نفسه التوجه النقدي الخاص بالحداثية، فإن ظاهرة تبديل الهوية الفنية التي انتهجها تمثل الموقف الجديد المعروف اصطلاحاً بما بعد الحداثية: إنه موقف يعتمد تشويش الرموز والعلامات وقابليتها للتطاير *volatility*، والاشتراك في ارتكاب جريمة التشويه. ذلك لأن "سيرك" انتهر أولاً فرصة تشوش رموزه وعلاماته، وعدم

استقرارها، وبنى عليها أفلاماً تعنى شيئاً آخر؛ ولأنه ثانياً سلط عليها أطروحته الأيديولوجية - إن كان ثمة أطروحة - وأودعها قوالب ذائعة موبوءة بالأيديولوجية كالميلودراما، وبنية السرد الكلاسيكية، والاعتماد على النجم المشهور، والسينما التجارية، وكراهة النساء misogyny و خلاصة الدرس الذى تقدمه ما بعد الحداثية هو أنه إذا كانت الحداثية قد التزمت بقداسة الفن واعتنقت سياسة المواجهة الصريحة، فإن ما بعد الحداثية قد خرجت على ذلك كله، وانتهت إلى ما يدعو به بريخت (1966) "إعادة التوظيف refunctioning والتحايل المراوغ cunning"، أى أن يتم إحياء التراث بإعادة كتابته، وأن تخوض ما بعد الحداثية معركتها على أرض لا يتحسب منها العدو.

فلماذا أصبح الإحياء المصطنع remoivation أو إعادة التوظيف refunctioning ممارسة ذائعة فى أواخر القرن العشرين؟. ما الدواعى المحددة التى استدعتها؟ منذ أكثر من خمسين عاماً، وفى مقالة تؤسس لحركة ما بعد الحداثية، حدد والتر بنيامين Walter Benjamin⁽⁷⁾ (1969 [1935]) منتصف القرن التاسع عشر فى باريس مرحلة تاريخية حاسمة، حيث ظهرت

(7) (1892 - 1940) فيلسوف وناقد ألماني من أصل يهودي، درس الأدب والفلسفة بألمانيا وسويسرة، وحصل على درجة الدكتوراه برسالتة عن مفهوم نقد الفن فى الرومانسية الألمانية ثم اشتغل بالصحافة والترجمة، وكانت له توجهات ماركسية تركت آثارها على كتاباته التى تجمع بين الرؤية المادية والرؤية الدينية فى التنظير، وتمثل منهج التعددية الثقافية. وقد جمعت بينه وبين بريخت صداقة أثمرت كتاباً عنه، وله دراسات أخرى عن جوته، وبودلير. واستلهم حياة بودلير وأشعاره فى مشروع كتابه Arcades Project مشروع البواكى أو الأوراق الذى سيتناوله هذا الفصل تفصيلاً فى فقرة تالية بعنوان: العمل المثالى The Ideal Work. وقد انتحر بنيامين حين داهمه رجال الجستابو وهو يحاول اجتياز حدود فرنسا المحتلة إلى أسبانيا ليفر منها إلى الولايات المتحدة.

فى الساحة أشكال جديدة كالتصوير والكتب الرخيصة والطباعة الحجرية، وما صاحبها من مظاهر الثقافة الجماهيرية التى يعاد إنتاجها آلياً mechanical reproduction وعلى نطاق واسع، متحدية بذلك تفوق الممارسات الفنية الجمالية التقليدية. وقد آل الأمر الآن إلى نتائج مذهلة تمثلت فى تلك الأعداد الهائلة من الرموز والعلامات التى يمكن أن تتفقت سياقاتها وتتضاعف بلا ضوابط. والتصوير فى حد ذاته مثال بالغ الدلالة على ما أسهمت به الآلة فى مجال الرسم الكولاجى Collage كما يقول ألمر Ulmer (1985)، إذ يلتقط المصور لقطات متفرقة من العالم ويأتيحها لمن يريد أن يستنسخها بلا نهاية. وأنا أكتب الآن وأمامى صفحة من مجلة التنس الأسبوعية *Tennis Week* التى استنسخت غلاف عدد سابق من مجلة نيوزويك *Newsweek* يحمل صورة أسرة أمريكية مشردة، وكتبت الأولى تحت الصورة:

على الرغم من أن مجلة *TW* تود أن يكون مصور النجوم ملىكــور
ديجياكومو Melchoir Diacomو أحد أعضاء فريق المصورين
فيها، فلا بد أن نعترف بأنه أحياناً ما يضل طريقه إلى أوساط أرقى.
وأعلاه صورة غلاف عدد 2 يناير لمجلة النيوزويك تتصدر التحقيق
العميق الذى أجرته عن مشردى البلاد. تهانينا!.

ويشير أحد الكتاب إلى هذا الاستنساخ reproduction أو "إعادة
التوظيف" بأنه بمثابة اختطاف hijacking (بول Ball، 1987، ص 34)، مما
يؤحى بالتمائل القائم بين الممارسة الثقافية وأحداث الحياة العادية فى عالم ما
بعد الحداثية. فكما تُعرض وسائل المواصلات الحديثة الركاب لخطر الاختطاف
وتحويل مسار الرحلة، كذلك يفعل إعادة الإنتاج آلياً، إذ يشوش العلامات
والرموز ويتركها عرضة للخروج عن دلالاتها الأصلية وتحويل معانيها. وقد
اكتشف الفنانون منذ دو شامب هذه الحالة، ووظفوها فى الستينيات لغاية سياسية

قصد بها تحدى السلطة والسخرية من المؤسسات القائمة. ويصف جاك دريدا هذه الحالة التاريخية فى مقولة شهيرة خليفة حقاً بعصر تسيدت فيه وسائل الإعلام:

"والاحتمال الذى أصر عليه هو ... أن كل رمز وعلامة، سواء أكان لغوياً أم غير لغوى، مكتوباً أم منطوقاً... فى وحدة صغيرة أم كبيرة، يمكن أن يقتبس *be cited*، ويوضع بين علامتى تنصيص: وبذلك يستطيع أن يخرج على كل سياق، ويولد ما لانهاية له من السياقات، وبصورة غير محددة على الإطلاق. ولا يعنى هذا أن العلامة تصلح خارج سياق، بل يعنى العكس وهو أنه ثمة سياقات بدون مركز أو نقطة ثبات".

(1977/ ص 185 - 186)

وللاستتساخ الآلى تأثيرات أخرى. ذلك لأنه - إذ يعمل على حفظ وترويج أكثر المنتجات الثقافية سخطية وتفاهة (وانظر كيف يعيد التلفزيون إنتاج كل شئ) - يضع معياراً جمالياً مستعاراً من المعطيات البيئية. وهما هو آندى وار هول Andy Warhal يربط بين معايير الجمال والبيئة ecology فيقول:

أحب دائماً أن أستمد أعمالى من المخلفات، وأصنع منها أشياء تخلص منها الناس ولم يروا فيها نفعاً.. فإذا استطعت أن تصنع منها شيئاً جيداً أو شائقاً على الأقل، فلن يضيع جهدك سدى كما يضيع فى عمل شئ جديد. إنك تعيد تدوير recycling العمل وتدوير الناس، وتستمد عملك من أعمال آخرين، ومن سلع تسويقية رائجة بالفعل. وهذا إجراء اقتصادى جداً فى عملية الإنتاج".

(1975، ص 93)

إن مصطلح "إعادة التدوير recycling" المجازى المستمد من علم الأحياء، يصف بدقة السياسة الاقتصادية التي تنتهجها الثقافة المعاصرة، حيث تبدو التفرقة بين النص text والنص الهامشي paratext (بين النقد وما ينشر على أغلفة الكتب) غير حاسمة. وتغذى هذه السياسة الاقتصادية بعض معاهد التعليم، والفن والدعاية، التي ولدت في غمرة الحاجة إلى من ينهض بتسويق السلع الثقافية. وتداب هذه المؤسسات على ترويج منتجاتها الثقافية وتوزيعها بالإغراء تارة والدعاية المكثفة تارة، أو بإخضاع شبكة الدلالات في المنتج "النص" لتغيير مستمر في لهجة الخطاب تارة أخيرة. ومن ثم نجد أن استديوهات هوليوود - باعتبارها مثلاً صارخاً على ذلك - تلجأ إلى تسريب خبر المنتج إلى الصحافة، وتنش حملة إعلانات وملصقات عنه، وتذيع أخباراً عن ارتباطاتها بالنجوم، وطريقة حياة النجم، وتنظم اللقاءات الصحفية وجوائز الأوسكار، وغيرها من الوسائل الدعائية التي تسلط الضوء على الفيلم المنتج كي يحدد هو نفسه مسار قراءته بنفسه. إن القراءة المحرّفة للأعمال - كما فعل "سيرك" - تمكن الأفراد القارئيين أو الأقليات (مثل نقاد الحركة النسائية) من أن يلعبوا هذه اللعبة أيضاً، وأن يقرأوا ما ليس فيها، وأن يحققوا من إعادة تفسير منتجات هوليوود مكاسب سياسية. وقد أدركت ما بعد الحداثيّة أن دلالة العمل تمر عبر جهاز معقد من عمليات الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك، وكلها عوامل مؤثرة فيها، وأن ما "يغلف" النص (من لقاءات صحفية، وأخبار اجتماعية عن النجوم والفنانين وأعمالهم إلخ) يتحكم فيه ويوجهه على الدوام (بنيت Bennett، 1982). وفي مثل هذه الظروف تصبح الدلالة كلها شكلاً من أشكال الدعاية البروباجندا propaganda.

وفى هذا المقام نستطيع القول إن ظاهرة "سيرك" لم تعتمد على أفلامه بقدر اعتمادها على ظروف ثقافية جعلت الأوساط الأكاديمية الأوروبية المضطربة تسير فى ركاب جماعة من المثقفين، وتحتفى بمظلتهم، وتستثير بآرائهم، وتلوك أطروحاتهم. وأسفر هذا عن وضع جديد تحولت فيه أجهزة المعلومات إلى غيلان شرهة، وتسارعت من خلالها عمليات الاستتساخ الآلى بصورة فجأة، حتى بلغت سنة 1987 نقطة أصبحت عندها ما بعد الحداثية شبحاً باهتاً وموضحة قديمة. وكان الحداثيون منذ البداية يخشون هذا الوضع الذى يهدد بأن يفقد الفنانون السيطرة على أعمالهم، وأن توظف هذه الأعمال بشكل يسئ إليها. وإذا كان الفنان الحداثى قد تغلب على هذا الوضع بأن انسحب من المشهد عبر طرق وعرة بغية حماية أعماله من التشويه والاستغلال على نطاق واسع (انظر مالارميه Mallarmé)، فإن فنان ما بعد الحداثية استقر بوجه جامد in a dead - pan فى قلب المشهد، وأخذ يجرى تجاربه على هذه الأعمال عبر الاستتساخ الآلى، غير عابئ بالنتائج الفنية قدر حرصه على ترويجها نقدياً والكسب المادى من ورائها بأقل جهد (انظر وار هول Warhol، 1975). وبهذه الحيلة جسد لنا "سيرك" حقيقة ما بعد الحداثية وتتلخص فى: الاحتمالات اللامتناهية لقراءة الأعمال قراءة مختلفة أو منحرفة *reading differently* وشن "حرب عصابات من الرموز والعلامات" كما يقول إيكو Eco (1972، ص 121) على الأعمال الفنية التى ظنت الحداثية أنها من العبث فى حصن منيع.

التلفزيون Television

كل شئ فى العالم يوجد لينتهى فى كتاب.

(مالارميه Mallarm [1862] 1968)

ماذا كان الأدب؟

(ليزلى فيدلر Leslie Fielder، 1982)

كل شئ يتطلع إلى أن يكون على شاكلة التلفزيون.

(جيريجورى ل. ألمر Ulmer، 1989)

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية postmodernism هو أن تتأمل فى التورية التى توحى بها الكلمة الفرنسية *Poste*، وتعنى "جهاز التلفزيون" (ألمر Ulmer، 1985). والحق أن ما بعد الحداثية تصح modernism *Poste*، أى الحداثية عند ما تلتقى بالتلفزيون. وتكشف الإحصائيات عن حقائق مذهلة: 99 فى المائة من البيوت الأمريكية تملك أجهزة التلفزيون (أكثر ممن لديهم ثلاجات أو توصيلات مياه داخلية)، ويعمل التلفزيون فى هذه البيوت قرابة ثمانى ساعات فى اليوم (أطول مما يعمل أو ينام أغلب سكانها). لقد حل التلفزيون والأفلام محل وسائل القص التقليدية التى كانت ضمن نطاق الأدب، ولم يعد التلفزيون - كما لاحظ أحد الكتاب - جزءاً من الحياة الحديثة بل صار هو الحياة الحديثة (ستينبرج Steinberg، 1980، ص 141). وقد بدأنا ندرك - كما ذكر جورج ستينر Steiner سنة 1952 - "أن الكتاب book الذى عرفناه قد صار ظاهرة فريدة لاننا نصادفها إلا فى بعض المناطق والثقافات وعبر حقبة قصيرة من التاريخ" (1972، ص 187).

وإذا كانت مقولة مالارميه المقتبسة أعلاه تدل على أن الحداثية كانت ذروة تألق الكتاب، فإن ما بعد الحداثية هى ما يأتى بعد ذلك. أو بعبارة أخرى

تمثل ما بعد الحداثية بداية *beginning* شيء ما، ونقطة حاسمة ثانية في التاريخ البشري، نقطة تظهر بصماتها على طريقة تخزيننا للمعلومات وتحصيلها وتوصيلها. ما بعد الحداثية هي اللحظة التي أفسحت فيها الأبجدية المكتوبة - بعد تسيدها عقب المرحلة الشفاهية - الطريق للوسائل الإلكترونية حيث لعب التلفزيون وأجهزة التسجيل والحاسبات أدوار الكتابة والكتب والمكتبات. ومازلنا لانعرف ما هي عواقب هذه النقطة، وإن كنا نعرف على وجه اليقين أن النقطة الأولى من الشفاهية إلى الكتابية قد غيرت ذاكرة الإنسان وتفكيره وخياله تغييراً عميقاً. فحتى في ثقافة الأبجدية المكتوبة يفكر الأمي بطرق لا تألفها حضارة الشفاهية الكاملة.

ويرى والتر أونج Walter Ong (1982) أن العصر الإلكتروني ربما يعادل "مرحلة ثانوية من الشفاهية"، مرحلة لا يعتمد فيها التصور والفهم على مجردات الكتابة بقدر اعتماده على الحكايات المروية والصور التوضيحية ومغامرات الأبطال، حيث المؤثرات السمعية والبصرية تأخذ بلب المتلقى وتسلبه قوة التركيز الذهني. وتكون النتيجة أننا لانهدر تراثاً ثقافياً شائعاً كما يقول نقاد التلفزيون، بقدر ما نحل محله أكثر النصوص الدفينة *intertext* التي عرفها العالم استفحاً وانتشاراً. ومن منا في الغرب - على الأقل - لا يعرف ميكى ماوس، وإفيس بريسلى، وسلسلة أفلام حرب النجوم *Star Wars*، وفرقة الخنافس *The Beatles*؟. وفي غمرة هذا الاجتياح الثقافى الجديد خاضت الفنون محاولات تجريبية توظف المعطيات الإلكترونية لتناسب الوضع الفكرى الجديد لعصر التلفزيون.

وعلى حين اتكأت رواية ما بعد الحداثية على معطيات الثقافة الجماهيرية فجنحت إلى تقنية النقطات المفاجئة *abrupt transitions*، وتوظيف

شخصيات مستمدة من الكتب الفكاهية comic book characters ، وبناء الحبكة الميلودرامية melodramtic plotting (كما نجد في روايتي بنشون V : Pynchon و (The crying of lot 49)، فإن الإشكالية المطروحة الآن: هل تمثل هذه النماذج المعرفية الإليكترونية نقلة أخرى من الأدب المكتوب والمقروء إلى مرحلة شفاهية يتسليدها التلفزيون، ويلغى فيها المسافات بين المتلقى وما يقدم؟ (جيمسون Jameson، 1984). لانستطيع الآن أن نجيب على هذا التساؤل؛ لأن وصف أونج Ong للعصر بأنه عصر إليكترونى ما زال بعدُ جديداً؛ ولكننا مع ذلك نلاحظ أن طريقة تفكيرنا قد تأثرت بهذه النقلة الجديدة مثلما كان الوضع فى مرحلة الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية. وربما يجب علينا أن نتأمل التورية المذكورة فى بداية هذه الفقرة (اللفظة الفرنسية *poste* التى تعنى جهاز التلفزيون مقابل *post* "مابعد") لنقف على أبعاد مصطلح ما بعد الحداثة postmodernism، وما يقوم به التلفزيون من ربط بين تجارب وحقول معرفية كانت متباعدة فيما مضى؛ ومن ثم يتاح لنا أن نفسر طريقة التفكير الجديدة فى العصر الإليكترونى، وهى طريقة لاتقوم على الاستقراء induction والاستنتاج deduction بل على التوصيل conduction (ألمر Ulmer، 1989).

العودة The Return

تعودنا فى الحياة أن إنتاج فن راق أمر يشق على النفس؛ ولكن تذوقه فى ظل الحداثة صار أشق على النفس من إنتاجه؛ وبات ما تبعثه أفضل الأعمال الفنية الحداثية فى النفوس من رضا وبهجة أمراً عزيز المنال... إلا أنها كانت على الدوام مصدر ترويح عن النفوس. إن الفن الحداثى كان وسيظل من ألد أعداء معايير الجودة.

(كليمنت جرينبرج Clement Greenberg، 1980، ص 14)

سؤال : أذلك ما يعنيه فن البوب Pop Art ؟

جواب: نعم، إنه يعنى أن تلتذ بكل شىء.

(أندى وار هول Warhol فى Swenson، 1963).

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية أن تفكر فى اللذة pleasure. لقد رفعت الحداثية شعار التقشف منذ مانيه Manet إلى الرواية الجديدة *nouveau roman*، وتجلى ذلك فيما تبنته من معايير : غاية عملية دون تزويق أو تجميل، وتعبير لايسرف فى العاطفية sentimentality. وفى مجال التطبيق ترُجم هذا الموقف إلى انسحاب تدريجى من رسم اللوحات الرمزية، ونظم الألحان المركبة، وكتابة الرواية التى تعتمد على السرد والقص، والقصائد العنائية التى تمتاح من ذات الفنان، وكلها ممارسات جففت منابع المتعة واللذة، وذهبت بطلاوة النادرة كما يقول شنايدر Schneider (1971، ص 104). أما الحداثية ذات المسحة الأيديولوجية اليسارية فقد شككت دائماً فى أن تسير اللذة فى ركاب الأيديولوجية، ومن ثم فإنها نادت - كما نادى فلوبير دوماً مستخدماً تعبيراً مجازياً استعاره من مهنة والده الجراح - بأن تُبتر الأجزاء والعناصر التى تشع بالبهجة وتبعث على اللذة. وعلى صعيد سياسى مختلف اعتبر فرع آخر من فروع الحداثية ذوق الجماهير باعثاً على الإسفاف والإنحطاط فآثر الاستغلاق والصعوبة حتى لا يكون الفن قريب المنال. وأوضح مقولة معبرة عن هذا الموقف هى مقولة مالارميه:

إن الموقف الآن خطير: فالناس يتعلمون ويدرسون، والمذاهب والفلسفات آخذة فى الذيوع. فاحرصوا أيها الشعراء على ألا ينتقل الابتذال من الأخلاق إلى الفن، وألا تنصرف جهودكم إلى مسخ شخصياتكم على شاكلة شاعر الطبقة العاملة.

دعوا الجماهير تقرأ أعمالاً معبرة عن الأخلاق، ولكن بحق السماء
لاتدعوهم يفسدون أشعارنا.

لطالما كنتم أيها الشعراء مترفعين، فكونوا الآن أكثر ترفعاً وأنفة.
(1862, 1968, p.202).

ومع ذلك فما زالت اللذة تغلف بعض أشد الأعمال الحداثيّة صرامة،
وتتعامل معها - كشأن كل المصطلحات المثيرة للجدل - بمعيار مزدوج، فتبدو
تلك الأعمال وكأنها تؤثر الغموض المستعلى على المتلقى من ناحية، وتغازل
المعيار الجمالي الكلاسيكي من ناحية أخرى. أو بعبارة أخرى تدعو إلى التقشف
وتبحث عن المتعة في آن واحد. وهاهو بريخت Becht مثلاً بارزاً على هذا
الموقف المتناقض، حيث يكتب سنة 1926 بعدما طرح رؤيته المشهورة عن
أثر التغريب المسرحي alienation effect : "إنني أهدف إلى أسلوب تقليدي،
بارد، وذكي للغاية في العرض؛ ولأكتب للطغاه الذين يرغبون في دغدغة
مشاعرهم". لقد كان بريخت هنا يتخذ موقفاً حداثياً واضحاً؛ إلا أنه بعد اثنتين
وعشرين عاماً، غير رأيه فكتب يقول: "منذ البداية كانت مهمة المسرح أن يسلي
الناس، كما هي غاية الفنون الأخرى. ومن شأن ذلك أن يصون للمسرح
كبريائه، فلا يحتاج إلى جواز مرور آخر سوى التسلية، وعليه أن يسعى إليها"
(Brecht، ط 1964، ص 14، ص 180).

وقد أدرك بريخت ذلك بطبيعة الحال من أجل تحقيق التغريب
المسرحي، إلا أن تبرأ الحداثيّة من كل ما يبعث على المتعة واللذة كان قد بلغ
المدى، واستقر في وجدان الناس، حتى اعتاد الجمهور المتمرد هذه الممارسة
الطليعية، فصار يفرع من الرقة والجمال كما يعترف بذلك أحد الفنانين
المتأخرين (إينو Eno، 1981، ص 52). ومن هذا الرصيد الحداثي المستهلك
استمدت ما بعد الحداثيّة أهم ممارساتها الفنية: لوحات رسم تجسدية، وحكايات

صارخة فجأة، وألحاناً موسيقية أكثر بساطة؛ وأضفت مسحة من العاطفية sentimentality كانت الحداثيّة في غمرة غلوائها تعتبرها فضيحة كما يقول رونالد بارت.

تمثل النقلة الفنية والأدبية إلى ما بعد الحداثيّة نقلة من التعبيرية المجردة إلى فن البوب، ومن روايات روب جرييه Robbe - Grillet إلى كتابات الأديب الأرجنتيني جورج لويس بورخيس Borges، ومن موسيقى الجاز إلى "الروك أند رول"، أي أنها عودة إلى أشياء من السهل استساغتها. ومن السذاجة بالطبع أن نبحث في هذا التغيير عن دوافع ترسي مبدأ الاستمتاع الثقافي أو تفرض قواعد للذة الفنية؛ ولكنه يمثل - حسب تعبيرات فرويد - عودة للجانب الآخر المكبوت في الحداثيّة، عودة إلى الثقافة الجماهيرية واستمالة الذوق العلم عن طريق أفلام الكرتون، وتوظيف علب الحساء فنياً، والقصص البوليسية، والروايات العلمية، والأغاني والألحان السريعة. فإذا كانت الحداثيّة قمعت هذه المظاهر الثقافية التي تدغدغ المشاعر وتؤدي إلى التلذذ بها، ورفضتها على أسس جمالية وسياسية، فقد وجدت فيها ما بعد الحداثيّة ضالتها المنشودة ومتعتها المفقودة، ووسيلة للتمرد على قيود النخبة الحداثيّة، ومنبع لذادة واستمتاع يكسر محظوراتها الثقافية.

[العمل أو النص] الهجين The Hybrid

في الماضي لم يكن ثمة روايات novels على الدوام، وليس من الضروري أن توجد الآن؛ ولم يكن ثمة مآس tragedies ، ولا ملاحم كبرى great epics؛ ولم يكن ثمة أشكال من التفسير، والترجمة، ولاحتى ما يعرف بالأعيب الانتحال التي وقعت على هوامش الأدب؛ وإنما كان لذلك كله مكان في النتاج الفلسفي والأدبي المكتوب لدى العرب وأهل الصين. ولم تكن علوم البلاغة دائماً صيغة قاصرة، بل تركت بصماتها على كثير من قطاعات التراث الأدبي القديم. ومن هذا التصور يجب أن نتعود على أننا بصدد عملية هائلة تعيد صياغة الأشكال الأدبية، وتصهرها في بوتقة تذهب بكثير من عناصرها

المتقابلة، وتزيل معالم الحدود الفاصلة بينها التي طالما استحوذت على تفكيرنا.

(والتر بنيامين Benjamin (1934) 1979، ص 224).

من الواضح أن بارت ودريدا هما الأديبان، لا الناقدان، اللذان يقرؤهما الطلاب.

(روزاليند كراوس Rosalind Krauss، 1981، ص 40).

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية أن تفكر في رواية جوليان بارنز Julian Barnes ببغاء فلوبير *Flaubert's Parrot* (1985)، وكتاب رونالد بارت *S/Z* (1974). وتحكي رواية ببغاء فلوبير - وهي في الأساس رواية لم تحقق نجاحاً كبيراً - قصة متخيلة بطلها الراوى جيفرى بريثويت Geoffrey Braithwait الذى استحوذ فلوبير على خياله وفكره. ولكن محور الرواية ينطلق من هذا الموضوع البسيط إلى استطرادات خاطفة ومراوغة وقوية تتداخل في السرد وتخوض في السيرة والنقد، وتتخذ أمشاجاً من الصور المختلطة: فتارة تقدم تواريخ زمنية لمنظومة من الأحداث المختلفة التي مرت بها حياة فلوبير، وتارة تقتبس طائفة من استعارات فلوبير المفضلة من عالم الحيوان (وخاصة الدببة)، وتارة تورد إحدى عشرة صلة تربط فلوبير بالقطارات (حيث كان يكرها برغم حاجته إليها في إنجاز عمله وعلاقاته النسائية)، وتارة تتكئ على معجم الأفكار الدارجة عن فلوبير (كان يكره البشر!)، وتارة تتحدث عن امتحان صوري... وهلم جراً. ولم يكن الهدف من تقديم هذا الخليط ابتكار شكل جديد بقدر ما كان إثباتاً لقدرة المؤلفة على إبراز المعرفة وعرضها "من حيث لا يحتسب المرء" كما يقول بارت (1986، ص 242). وبهذه التقنية استطاعت رواية ببغاء فلوبير، التي لم تكن على الصعيد

الرسمى سيرة أو نقداً، أن تحقق الأثر المنشود من خلال تقديم ألوان معرفية مكتسبة من القراء ، وعبر أسلوب روائى متواضع.

وأما كتاب S/Z لبارت - وهو فى الأصل دراسة نقدية حققت رواجاً كبيراً على الصعيد الأكاديمى - فيقدم تحليلاً مفصلاً لأقصوصة بلزاك ساراسين *Sarrasine* (8). بيد أن غاية الكتاب تتبع أساساً من فقراته المعنونة الشاطحة الخاطفة والمرقوقة، التى يتفكك فيها التحليل النصى *Explication du texte* الصارم بواسطة "طائفة من عناصر القص المتخيلة" (بارت، 1986، ص 289)، وبالتحديد فى قصص أخرى *Other stories*، يوحى بها المعنى الحرفى لكلمة *Sarrasine*، ويشعه فى خيال القارئ فيدرك مرامى السرد الروائى. إن ساراسين بطل الأقصوصة، وقد ظفر بأول موعد للقاء حبيبته، يعيش حالة مفزعة من حياته، إذ يدنو منه أحد الغرباء ليحذره من الأخطاء الهائلة التى ستحقيق به حالما يذهب للقائها. ويتردد البطل؛ ولكن بارت فى فقرة بعنوان "غاية القصة" يفترض ما سيحدث له إن هو لم يذهب (ستنتهى القصة طبعاً).

(8) إحدى قصص الروائى الفرنسى العظيم أونوريه بلزاك (1799 - 1850) الواردة فى عمله الضخم الكوميديا الإنسانية *La Comédie Humaine* الذى يقدم تصويراً بانورامياً للمجتمع الفرنسى فى فترات تاريخية متعاقبة من خلال تصوير شخصيات فاقت الألفين عدداً، يظهرون ويختفون ثم يعاودون الظهور فى أدوار ومراحل مختلفة من حياتهم. ومدار القصص جميعاً على دور المال فى حياة المجتمع وسلوك الأفراد. وأقصوصة ساراسين تتحدث عن امرأة نكتشف أنها رجل، أو خنثى، وهذه التفرقة واردة فى تلاعب بارت على حرفى S, Z: باستعمال اسم *Sarrasine* فى حالة التذكير ، *Sarrazine* فى حالة التأنيث على أساس الثنائية الضدية بينهما نطقاً ودلالة. ومن هنا جاء عنوان كتابة S/Z.

بل إن الفقرات التحليلية في كتاب *S/Z* تتطلق من إجراء نقدي يعتمد على نظام فريد من علامات الترقيم يخضع لهوى المؤلف (فتراه يستخدم الأرقام العربية والرومانية، والاختصارات، والنجوم الدالة على المواضع المحذوفة، والحروف المائلة، ورسم الكلمات بحروف التاج الكبيرة)، ويحشد كثيراً من الاستعارات: فالنص "جديلة braid"، وشبكة معلومات network، "ونظام تليفونات telephon system"، وعقد contract، "ونوتة موسيقية musical score". والحق أن *S/Z* يسير على نهج ما بعد الحداثية الذي يفكك الأعمال الفنية الأصلية أو الجاهزة readymade ويعيد تركيبها حسب رؤية جديدة لم تخطر على بال مؤلفها الأصلي، وهذا بالضبط ما فعله بارت حين أراح أقصوصة بلزاك من مكانها الروائي التقليدي المعهود، وأعاد إنتاجها لأتباعه الطليعيين على طريقة المخرج الدانمركي "سيرك".

وإذا كانت رواية ببغاء فلوبير تقطع الحكاية بالتفسيرات النقدية، فإن كتاب *S/Z* يقطع التحليل النقدي بأساليب السرد الروائي. وتشبه هذه العملية في كلا العاملين ما يحدث في التسجيلات الصوتية الحديثة حيث تدخل مؤثرات ترجيع الصدى reveberation، والإبطاء delay، والتكثيف compression، والأداء الجماعي chousing.. إلخ على الإشارات الموسيقية المستقيمة "الرتيبة straight"، لتندمج جميعها في النهاية. وليس ما قام به بارنز Barnes إلا تنويعات مكثفة من سيرة فلوبير تتردد أصدائها في حكاية بطل الرواية بريثويت Braithwait، التي كانت بمثابة حائط يقترب أو يبتعد ليتحكم في ذبذبة تلك الأصداء. وكذلك صنع بارت الذي أدخل على حبكة أقصوصة بلزاك تنويعات سردية وإسقاطات أخرى تتداخل في مغامرات بطلها "ساراسين" ليوجه إلى فهمها. ولايكاد يخرج هذان الكتابان، بل لا تكاد تخرج كتابات ما بعد

الحدائية عامة، عن الحكم الذى أصدره أفلاطون قديماً وفصل فيه بين نوعين من الخطاب الثقافى: خطاب مسؤول يكتشف المعرفة ويوصلها، وخطاب غير مسؤول تضطلع به الفنون. ويتسم الأول بالوضوح والاتساق والعقلانية وهو خطاب الفلاسفة صفوة المجتمع؛ أما الأخير فهو خطاب أدنى خليق بالفنون والصنائع من أدب خيالى وتصوير وفن تشكلى. وتمثل ما بعد الحدائية مزيجاً من الحالتين: فتقدم الفكر فى إطار جمالى، والفن فى إطار فكرى. والنتيجة أن النص الهجين hybrid text يعيد إنتاج نفسه ويولد دلالاته الثقافية من خلال تفاعل معطياته بالتفسيرات المستنبطة منها، وهو مبدأ نقدى آمنت به ما بعد الحدائية إيماناً مطلقاً.

إن الحاجة إلى النص الهجين تستوى فيها رغبة الفنان والناقد. " لقد أردت أن أضع الرسم فى خدمة الفكر مرة أخرى" هكذا يقول الفنان دوشامب فى مطلع القرن العشرين معبراً عن رغبة فى تغيير النظرة الدونية التى تحط من شأن الرسام فى اللغة الفرنسية *bête comme un peintre*. أما الناقد فقد كان يتوق إلى "ما فى النص من لذة ومتعة"، وما يثيره الفن من اشتها. ولم تكن ملاحظة دريدا الواردة بعد صفحة ونصف فقط من مقاله بلغت مائة وثمانى صفحات، إلا دليلاً على ما يبحث عنه ناقد ما بعد الحدائية، إذ تقول عبارته: "وما دمنّا قد أفضنا فى كل شيء، فإن على القارئ أن يصبر علينا إذا ما أطلنا الكلام قليلاً، وحركتنا غرائز اللعب، وكتبنا بعض ما يعنّ لنا" (1981، ص 65).

وكان هذا الدافع وراء كثير من نصوص ما بعد الحدائية التى تستعصى على الحصر والتصنيف ومنها على سبيل المثال: المتاهات *Labyrinths* لبورخيس، و لو أن مسافراً فى ليلة شتوية *If on Winter's Night a*

Traveller لكلفينو ، *Calvino* ، *Glas* لدريدا ، و *Ronald Barthes* و
وكلام العاشق *A lover's Discourse* لبارت ، و *Tristes Tropiques*
لليفي شتراوس *Levi-Strauss* ، وأفلام جودار *Godard* ، وكتابات كيچ
Cage ، و هتلرنا *Our Hitler* لسبيربيرج *Syberberg* ، ومحاضرات لاكان
Lacan . وفي جملتها تمثل هذه الأعمال بشكل ما إعلاء للقيم المتعارضة مع
الحداثية: الثقافة الطليعية والجماهيرية، العوالم الخاصة والعامة، الأنشطة
النظرية والتطبيقية. وشهدت الحياة المعاصرة في كل مكان عواقب اقتحام
المناطق المحرمة فيها، واختلاط الحابل بالنابل، والاعتداء على الخصوصية
من خلال شاشات التلفزيون إذ راقبها ملايين المشاهدين بشغف هائل فما برحوا
أماكنهم إلا لقضاء الحاجة في وقت واحد أثناء فترة الإعلانات، مما أدى إلى
انسداد شبكة الصرف الصحي في مدينة نيويورك! . فكيف إذن يتم التعبير عن
هذه الحالة المتصلة من الفوضى؟. إن مفردات: "تفكيك *deconstruction*"، و
"تذويب *dissolution*"، و "حل *undoing*" تعن في تأكيد موقف ما بعد
الحداثية ورد فعلها تجاه الحداثية؛ وهي في ذلك تستجيب لإلحاح ثقافي يبحث
عن طريق جديد *via nova* للتفكير والتعبير عن وضعنا الحالي، طريق لا يمر
عبر الرواية الخالصة والمقالة الخالصة، بل قد يجمع بين النوعين.

العمل المثالي *The Ideal Work*

تأليف كتب ضخمة أمر مجهد وترف مفقر. ومن العبث أن تمضي في
تحرير خمسمائة صفحة من أجل تجلية فكرة لا يستغرق التعبير عنها
شفاهية إلا بضع دقائق!. وأفضل من ذلك أن تتظاهر بوجود هذه الكتب
فعلاً، ثم تقدم موجزاً أو تعليقاً عليها. وهذا ما فعله كارلايل *Carlyle*
في *Sartor Resartus* ⁽⁹⁾، وبتلر *Butler* في المرفأ الجميل *The*

(9) تعبير لاتيني معناه "الخياط ذو الثياب المرقعة"، وقد جعله الكاتب الانجليزي توماس
كارلايل (1795 - 1881) عنواناً لليرة شبه ذاتية كتبت بأسلوب فكاهي لاذع ، ونشرت
مسلسلة ما بين عامي 1833-1834 في مجلة *Frazer's Magazin* ، وجمعت في كتاب نشر في

Fair Haven ⁽¹⁰⁾ . إنها عملان تعوزهما صفة الكمال باعتبارها كتابين، لأنهما أقل حشواً وتكراراً من غيرهما. وقد اخترت أن أكتب ملاحظات أكثر عقلانية، وفجاجة، وكسلاً على الكتب الخيالية.

(جورج لويس بورخيس Jorge. L. Borges، 1962، ص 15-16).

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثيّة أن تتأمل كتاباً لم يكتبه والتر بنيامين ⁽¹¹⁾. لقد كان في نية بنيامين أن يقدم دراسة عن باريس خلال منتصف القرن التاسع عشر بعنوان مشروع الأروقة أو البواقي *Arcades Project*، وصارت الفكرة واحدة من أكثر الأفكار شهرة وإيحاء في الفكر المعاصر. ولما كان بنيامين متأثراً بالتقنيات السينمائية في المونتاج (إذ تتولد الدلالة من علاقات التجاور *juxtaposition* بين الصور والأصوات الخفية)، ومنبهرًا باحتفاء السرياليين بشظايا الصور، فقد أراد أن يصنع كتاباً يقوم كله على الاقتباسات التي تتألف من سطور يقتبسها من بودلير، وصور، ومعلومات موضوعية، وروايات شهود عيان، ورسوم كرتونية، وحكايات صحفية، ووثائق تاريخية،

بوسطن سنة 1836 ثم بانجلترا سنة 1838. ومدار العمل فيها حول أستاذ فيلسوف صاحب نظرية في "فلسفة الثياب والملابس" ترى أن المجتمع يرتدى ملابس مهلهلة تحتاج إلى ترقيع لدى رفاء محنك يلبس هو نفسه ثياباً مهلهلة تحتاج إلى ترقيع! أو كما يقول المثل الشعبي الدارج "باب النجار مخلع".

(10) صمويل بتلر (1835 - 1902) كاتب انجليزي ينحدر من أسرة تبوأَت مناصب كنسية هامة في إنجلترا؛ وتلقى تعليمه بغرض الالتحاق بالوظائف الكنسية؛ ولكنه تخلى عن ذلك، وهاجر إلى نيوزيلندا سنة 1859 حيث اشتغل مربياً للأغنام، ثم عاد إلى إنجلترا واستقر فيها سنة 1864. وله مصنفات ورسائل علمية وفلسفية ذات طابع أدبي؛ ومنها هذا العمل الذي يطرح فيه دفاعاً ساخراً عن الأدلة والأطروحات المسيحية، وقد ألفه سنة 1873.

(11) انظر ماكتبناه عنه في هامش رقم (7) من هذا الفصل.

وفقرات من الأدب الروائي. وكان في نيته أن يضيف إليها أقل التفسيرات الممكنة التي ربما لا تزيد عن تعليق هنا وهناك على بعض الصور، وبضع فقرات تربط بين الاقتباسات؛ أو كما ذكر في مجلته "منهج هذه الدراسة هو المونتاج الأدبي. لست بحاجة إلى الكلام، وإنما سأعرض فحسب" (1983، ص 5).

ولما كان بنيامين يدعى قدرة التحليل الصريح على استبطان أغوار الصور الرمزية emblematic images (سواء كانت مرسومة أو مكتوبة) وتفجيرها، فقد اعتمد كل شيء على ما اختاره ورتبه حسب رؤيته، بحيث تبرز التفاصيل المتخمة بها "وامضة أما القارئ كالتماعات الخواطر في الذاكرة"، ومن ثم يتجسد ويظهر التاريخ المادي لباريس في منتصف القرن التاسع عشر. وعلى سبيل المثال: حينما أراد بنيامين أن يبرهن على أن حركات الثورة الباريسية سعت مراراً إلى إنكار حتمية التاريخ وإعاقة مسيرته، فقد كتب هذه الملحوظة: "في الليلة الأولى من القتال (الثورة يوليو 1830) أطلقت النيران على ساعات الأبراج في توقيت واحد، وبمعزل عن مناطق عديدة لمدينة باريس" (انظر باك - مورس Buck Morss - 1981، ص 65).

ويقول بنيامين "يتفتت التاريخ إلى صور لا إلى حكايات" (1983، ص 25)، وترتيب هذه الصور بغية فهم العالم من خلالها، يشبه بالنسبة له تحليل صور الأحلام. ونراه يدون في مفكرته اقتباساً من كاتب آخر:

"لقد خلف الماضي في النصوص الأدبية صوراً باهتة له، تماثل الصور الفوتوغرافية الحساسة التي أفسدها الضوء أثناء طبعها. والمستقبل وحده كفيل بأن يظهر مصورون من البراعة بحيث يعيدون البهاء إلى تلك الصور الباهتة". (ص 32).

وفيما يلي أربعة اقتراحات تضع مشروع الأروقة أو البواكى
Arcades Project فى مصاف أعمال ما بعد الحداثية:

1- لقد حدد بنيامين، باختياره باريس فى منتصف القرن 19، المكان والزمان اللذين شهدا ميلاد ما بعد الحداثية. ففى "بواكى" باريس (أولى الأسواق التجارية) بدأت ثقافة الاستهلاك. وعلى حين انصرفت انجلترا إلى تجويد الإنتاج الصناعى، توقعت فرنسا إزدهار السوق الاستهلاكية للمنتجات الصناعية، فأخذت تحرك رغبات المستهلكين وتتفنن فى تحقيقها من خلال مراكز التسويق الكبيرة، والصحافة التجارية اليومية، والإعلانات المصورة. وعلى هذه الساحة يمكنك أن تتوقع تياراً حداثياً رجعيّاً رافضاً ومعادياً لأى محاولة تستهدف ابتذال الذوق الرفيع، كما تستطيع أن تجد بالمثل انبثاق تيار ما بعد حداثى يشق طريقه ويستمد وجوده من إمكانات الثقافة الجماهيرية والاستتساخ الآلى.

2- لقد انطوى منهج بنيامين الذى يقوم على اختيار مادته من كافة المستويات الثقافية، على تمرد يتحدى إيمان الحداثية المطلق بقيم الثقافة الرفيعة، فأعلن فى بيانه : " لن أسطو على شىء ذى قيمة، ولن أنحاز إلى العبارات المنمقة؛ بل سأختار التافه والنُفَاية". وليس لأحد أن ينتقد هذا الصنيع بدعوى تلوث مادته الأيديولوجى أو فسادها، بل ينبغى أن تترك المادة للدفاع عن نفسها" فها أنذا أستخدمها لذاتها دون حاجة لتقييم جدواها" (بنيامين Benjamin, 1983، ص 5). وهكذا ينبؤنا بنيامين بالرؤية ما بعد الحداثية، ويحدد لنا معالم الطريق إلى اكتساب المعارف والعلوم *episteme* عبر كل ماتموج به الثقافة من قيم وأفكار دارجة وآراء وحكايات.

3- لقد حدد بنيامين نطاق عمله، انتحالاً وإعادة صياغة، على أساس من المواد والمعطيات الجاهزة، أى معتمداً على تنظيف مخلفات البيئة. ولكن اللافت للنظر هو أن صنيع بنيامين - برغم أنه يتناغم منطقياً مع إيمانه الحر بالماركسية - لا يخلو من تحقيق متعة واستهداف لذة، أى أنه لم يتخل تماماً عن دواعى الفن وأدواته. ومن ثم فقد احتفى به السرياليون، وكتب عنه أراجون Aragon - اليسارى - مذكرات روائية بعنوان فلاح من باريس *Le Paysan de Paris*. ولو رأى مشروع بنيامين النور كان سيصبح مثلاً على النص الكولاجى الهجين، أو بتعبير أدورنو Adorno "فانتازيا حقيقية" تخرج عن الإطار وتقلب على صاحبها (باك - مورس - Buck Morss ، 1977، ص 129).

4- كتاب بنيامين لم يكتب على الإطلاق، ولنا مطلق الحرية فى أن نتخيله ونضع تصوراتنا وتعليقاتنا عليه.

قائمة مفردات ما بعد الحداثية *The List* (12)

إن الترتيب الأبجدى يعنى أن توضع كل كلمة فى مكان ما فى هذا النظام آلياً وبعضوائية منطقية، مكان لا يشغله إلا تلك الكلمة. ومن ثم فإن له

(12) فى هذه الفقرة أورد المؤلف بعض مفردات ما بعد الحداثية التى تتردد كثيراً فى الكتابات النقدية لتصف ممارساتها الإبداعية، وتشكل جانباً أساسياً فى الدراسة الحالية، سواء من الناحية الاصطلاحية لتلك المفردات، أو من ناحية ذكر بعض أعلام ما بعد الحداثية. وقد رتب القائمة ترتيباً أبجدياً عاماً، ولم يتعرض لها المؤلف بشرح أو توضيح، مكتفياً بما جاء خلال الدراسة؛ ولذلك حاولت تسليط الضوء على بعض ما يتعرض له، ووضعت تفسيراتى بين أقواس فى المتن، وتركت أسماء الكتاب والفنانين كما هى فى الأصل، ويستطيع القارئ أن يجد فى هوامش الدراسة ما أضفناه ترجمة لهؤلاء الأعلام.

قيمة هائلة في نظم الاسترجاع التي تتعامل مع حشود معلوماتية متضاربة كاشتراكات الهاتف أو سجلات الطلاب في فصول الدراسة. (جاك جودي Jack Goody، 1977، ص110).

غواية الأبجدية: حينما تتبنى ترتيب الحروف أبجدياً من أجل الربط بين المتفرقات، فإنك تقع على ما يشكل عظمة اللغة... نسقها الفريد القائم بذاته... الذي لا يمكن أن نصمه بالاعتباطية، ما دام معروفاً ومتفقاً عليه. إن الأبجدية عفية فتية تغنى عن معاناة الكلام في "النسق التخطيطي schema"، "والتطور development" و المنطق الملتوى، وسائر الأطروحات الأخرى!

(رونالد بارت R. Barthes، 1977، ص 147).

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية أن توضع قائمة بمفرداتها مرتبة على حروف المعجم.

A

Allegory الحكاية الرمزية أو المجاز.

Appropriation الانتحال.

Aberrant decoding حل الشفرة المنحرف.

Arcades Project مشروع الأروقة أو البواكي

Ashbery [جون أشبري شاعر وناقد فني أمريكي ولد سنة 1927، وله

تجارب شعرية جديدة تعتمد على تقنيات السرد والمدرجات البصرية. ومن

دواوينه *Some Trees* (1956) و *The Double Dream of Spring*

(1970) و *As We Know* (1979) و *Shadow Train* (1981).

B

banality الابتذال

bricolage المهارة الفطرية فى تخليق أعمال فنية من مواد بدائية أو مهملّة، ويترجمها بعض النقاد: الموالفة.

biographeme [لم أعر على معنى لها].

Benjamin [عرفنا به فى هامش رقم (7) من هذا الفصل].

Barthes [سبق التعريف به].

Baudrillard

Borges [تناوله المؤلف فى هذا الفصل].

Barthelme [دونالد بارتيلم أديب أمريكى ولد 1931، وتعتمد كتاباته على لغة ذات خصوصية مبنى ومعنى، وعلى الرموز التى تتوازى مع رؤيته للواقع العبثى. ومن رواياته *Snow White* (1967) و *The Dead Father* (1975) ومجموعات من القصص القصيرة].

C

Collage فن الكولاج (انظر الهامش رقم 6 من هذا الفصل).

co-option الخيار المشترك.

complicity التواطؤ

camp المعسكر (بالمعنى السياسى)

conceptual art الفن التصورى

consumption الاستهلاك

computer الحاسوب

compact disc القرص الصوتى المدمج

chance الفرصة

John Cage [Cage (1912 - 1992) موسيقار أمريكي له رؤية خاصة في جماليات فن الموسيقى، والدور الذي يمكن أن تؤديه؛ كما أنه اعتبر كل صوت مسموع كأصوات الجرس الكهربائي وعلب الصفيح، له غاية موسيقية. وقد وظفها في بعض أعماله الموسيقية].

Calvino [إيطاليو كلفينو (ولد 1923) صحافي وروائي إيطالي، له أعمال روائية تضرب على تيار الوعي، ويغلب عليها الجو الفانتازي، ومن أشهرها ثلاثية بعنوان: *Il visconte dimezzato* أو الفيكونت المنقسم (1952)، ورواية: *Il barone rampante* أو البارون في الغابة (1957) اللتان حققتا له شهرة كبيرة].

D

displacement الانزياح أو الاستبدال

dandyism الأناقة المفرطة

dead - pan اللامبالاة [عدم اكتراث فنان ما بعد الحداثية، واجترأؤه على أعمال فنية سابقة بقصد إضفاء رؤيته الخاصة عليها].

détournement تحويل المسار [تعتمد الممارسة الثقافية لما بعد الحداثية تفسير الأعمال الفنية تفسيراً مختلفاً، مرتكزة على تشوش العلامات والرموز بما يخرجها عن دلالاتها الأصلية، كما يفعل المختطفون في تحويل مسار رحلة الطائرة].

deconstruction تفكيك

difference الإرجاء والاختلاف [انظر ما كتبناه عن هذا المصطلح عند دريدا

في الفصل الثاني من القسم الأول، هامش 25، وهامش 27].

desire الرغبة

democratization إضفاء الطابع الجماهيري على مظاهر الثقافة
Dictionary of Received Ideas معجم الأفكار الدارجة
Derrida
Duchamp [عرفنا به في هامش (4) من هذا الفصل].

E

exchange value قيمة الصرف المتداولة
everyday life الحياة العادية
ecology علم البيئة
entropy غياب الإطار المنظم للعناصر داخل العمل الفني.

F

feminism الحركة النسائية
film الشريط السينمائي
fashion الموضة
fetish التعلق الشاذ بالأشياء على سبيل الاعتقاد، أو من خلال السلوك الجنسي.
Finnegans Wake جنازة فينجانز [رواية كتبها جيمس جويس سنة 1939،
وتعد مثلاً على النص الهجين لدى التفكيكيين].

G

graffiti الجرافيتي (رسوم وكتابات ونقوش على اللوحات أو الحوائط في
الأمكن العامة، يغلب عليها الابتذال)،

Godard (مخرج سينمائي فرنسي ولد سنة 1930، وأسهم مع آخرين في إبداع "الموجة الجديدة" في سينما الستينيات).

H

heterogeneity تتأفر العناصر والأجزاء في نسيج العمل الواحد
heteroglossia تعدد الأصوات الاجتماعية في العمل الروائي [باختين].

I

image صورة
interability إمكانية التكرار [دريدا]
intertextuality التناص [انظر ما كتبناه في هامش (5) من الفصل الثاني للقسم الأول].
implosion [بودريار] (ولم أعثر لها على معنى).

J

jouissance اللذة

K

knell [Glas] لدريدا، ولم أجدها،
knowledge المعرفة

L

lateness التأخير
levelling التساوى
Lacan [جاك لاكان (1951 - 1981) عالم نفس فرنسي، حاز شهرة مدوية بشروحه لأعمال فرويد، مما كان له أبلغ الأثر في ذبوع النظريات الفرويدية في

فرنسا. وقد وضع مقالات ودراسات تتناول نظريته الخاصة باللغة وعلاقتها
باللاوعي].

M

mechanical reproduction الاستنساخ الآلى

media وسائل الإعلام

MTV قناة أغاني البوب

multi - national corporations الشركات المتعددة الجنسيات

montage المونتاج

mass culture الثقافة الجماهيرية

mime التعبير بالحركة والإشارة (دريدا)

margins الحواشى والهوامش [ويقصد به فى النقد الحديث الأدباء الذين
لايشغلون مكانة مرموقة فى تاريخ الأدب بسبب عدم انتمائهم إلى المؤسسات
الأدبية والاجتماعية، أو الذين وقعوا بين ثقافتين فتهمشت أدوارهم. وفى خطاب
النقد النسائى الحدائى يشير إلى أن أدب المرأة مهمش لأنه واقع بين ثقافة الرجل
المسيطر وثقافة المرأة المهمشة].

O

overdetermination تعدد عوامل التحكم فى مختلف الظواهر الثقافية

OULIPO [ورشة عمل لمناقشة الأدب المحتمل

[Workshop for Potential Literature

P

pop art فن البوب

pun التورية اللفظية

parody المعارضة التهكمية
pastiche الرسم المخلّط الأساليب
poste (جهاز التلفزيون - ما بعد)
plagiarism الانتحال
photography التصوير الضوئي
popularization إضفاء الطابع الشعبي على الفن
performance الأداء والعرض

Q

quotation الاقتباس

R

readymade الجاهز
recuperation النقاهاة/ الاستعادة [ويعنى فى مصطلح ما بعد الحداثىة تسخير الأعمال الفنية ذات التقنيات الكلاسيكية الصارمة واستغلالها فى أغراض تجارية بحثة تحط من قدرها].
remotivation إحياء الأعمال السابقة
repetition التكرار
Rauschenberg [روبرت روزنبرج (ولد 1925) أحد فناني الموجة الجديدة فى الرسم والنحت المعروفة بالثقافة الجماهيرية أو ثقافة الـ pop فى أمريكا، وصاحب أعمال فنية تستخدم المخلفات البيئية كإطارات السيارات وغيرها].

Situationists [اليساريون المنشقون على الأحزاب الشيوعية الرسمية فى الستينيات الذين خرجوا على إطار الصراع التقليدى بين الرأسمالية والشيوعية فى مسائل الاقتصاد، وبنوا مواقفهم على قضايا اجتماعية وثقافية أخرى مثل اضطهاد المرأة والأقليات العرقية والكتب الجنسية وقمع الرغبة عموماً .. وإلخ] spectacle المنظر

speed السرعة

sign العلامة والرمز

signature البصمة أو التوقيع

site - specific art [الفن الذى لا ينتمى إلى صاحب، لأن النظرية التفكيكية تعتبر الكاتب مثلاً مجرد "موقع أو مكان site" تتجمع فيه عناصر الكتابة، ومن ثم لا يمكن اعتباره صاحباً للنص].

Sirk

T

television التلفزيون

tape recorders أجهزة التسجيل

texuality النصية

U

urinal (دوشامب) مبولة أو مرحاض

uniformity (وارهول) التماثل.

V

volatility خاصية التطاير

video الفيديو

vernacular اللغة الدارجة

voyeuristic [صفة من المصطلح الفرنسي voyeurisme بمعنى اختلاس النظر الشبقي، وهو شذوذ جنسي يحقق به الفرد النشوة الجنسية بمشاهدة المواقع الجنسية أو النظر خلسة للمناطق الشبقية في الجنس الآخر].

V

[رواية الكاتب الأمريكي بنشون المذكورة في فقرة التلفزيون]

X

xerox الاستساخ بالتصوير الآلي.

Yuppies [كلمة عامية تتكون من الحروف الأولى لعبارة تعني شباب الحرفيين في المدن: young urban professional person / people المترجم].

Z

(S) / Z [كتاب رونالد بارت المشار إليه في فقرة النص الهجين].

مراجع الفصل السادس

مراجع لمزيد من القراءة

- Benjamin, Walter (1969) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In Walter Benjamin, *Illuminations*, translated by Harry Zohn, Schocken, New York [essay first published 1935]
- Buck - Morss, Susan (1981) Walter Benjamin - Revolutionary Writer (I) and (II), *New Left Review*, 128 and 129, 50 - 75 - 95
- Calinescu, Matei (1987) *Five Faces of Modernism, Avant - Garde, Decadence, kitsch, postmodernism*, Duke University Press, Durham
- Foster, Hal (ed.) (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend.
- Huyseen, Andreas (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington.
- Jameson, Fredric (1984) "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, 53-92.
- Lyotard, Jean- Francois (1984) *Postmodern Condition: Report on Knowledge*, translated by Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota, Minneapolis.
- Screen (1987) *Postmodern*, vol. 28, no. 2, London.
- Sontag, Susan (1966) "Notes on "Camp"". In Susan Sontag, *Against Interpretation*, Delta, New York.
- Ulmer, Gregory L. (1985) *Applied Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Wallis, Brian (ed.) (1984) *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Godine, Boston.
- Warhol, Andy (1975) *The Philosophy of Andy Warhol*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

- Ball, Edward (1987) "The Great Sideshow of the Situationist", *Yale French Studies*, 73, 21-37.
- Barnes, Julian (1985) *Flaubert's Parrot*, Knopf, New York.
- Barthes, Roland (1974) *S/Z*, translated by Richard Howard, Hill & Wang, New York.
- ____ (1977) *Roland Barthes*, translated by Richard Howard, Hill & Wang, New York.
- ____ (1986) *The Result of Language*, translated by Richard Howard, Hill & Wang, New York.
- Benjamin, Walter (1977) *The Origin of German Tragic Drama*, translated by John Osborne, New Left Books, London [first published 1928].
- ____ (1979) "The Author as Producer". In Walter Benjamin, *Reflections*, translated by Edmund Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York, pp. 220-38 (first published 1934).
- ____ (1983-4) "N (Theoretics of Knowledge; Theory of Progress)", translated by Leigh Harfrey and Richard Sieburth, *The Philosophical Forum*, 15, Nos. 1-2, 1-40.
- Bennett, Tony (1962) "Text and Social Process: The Case of James Bond", *Screen Education*, 41, 3-14.
- Borges, J.L. (1962) *Ficciones*, Grove, New York.
- Brecht, Bertolt (1964) *Brecht on Theatre*, edited by John Willett, Hill & Wang, New York.
- ____ (1966) "Writing the Truth; Five Difficulties". In Bertolt Brecht, *Galileo*, translated by Richard Winston, Grove, New York.
- Buck-Moress, Susan (1977) *The Origin of Negative Dialectics*, Free Press, New York.

- Derrida, Jacques (1977) "Signature Event Context", *Glyph*, 1, 172-97.
- ____ (1981) *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago.
- Eco, Umberto (1972) "Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message", *Working Papers in Cultural Studies*, 3, 103-26.
- Eno, Brian (1981) "Interview" (conducted by Mikal Gilmore and Spottswood Erving), *Musician*, 32 (April-May), 48-52.
- Fiedler, Leslie (1982) *What Was Literature?: Class Culture and Mass Society*, Simon & Schuster, New York.
- Foster, Hal (ed.) (1987) *Discussions in Contemporary Culture*, 1, Bay Press, Seattle .
- Gibson, Robert (ed.) (1979) *Modern French Poets on Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Goody, Jack (1977) *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Greenberg, Clement (1980) *The Notion of Post-Modern*, Sir William Dobell Art Foundation, Sydney.
- Hebdige, Dick (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, London.
- Jencks, Charles A: (1984) *The Language of Postmodern Architecture*, Rizzoli, New. York
- Krauss, Rosalind (1980) "Poststructuralism and the "Paraliterary", *October*, 13, 16 - 40.
- Mallarmé, Stéphane (1968) Art for All. In Roland N. Stromberg (ed.), *Realism, Naturalism, and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848 - 1914*, Harper & Row, New York, 200 - 2 [essay first published 1862]

- Marcus, Greil (1982) "the Long Walk of the Situationist International, *The Village Voice*, May: Voice Literary Supplement, 13 - 19
- Ong, Walter J. (1982) *Orality and Literacy*, Methuen, London
- Schneider, Pierre (1971) *The World of Manet 1832 - 1883*, Time - Life Books, New York
- Steinberg, Cobbett (1980) *TV Facts*, Facts on File, New York
- Steiner, George (1972) "After the Book". In George Steiner, *On Diffculty and Other Essays*, Oxford University Press, New York [essay first published 1952]
- Swenson, Gene R. (1963) What is Pop Art. Interview with Andy Warhol, *Art News*, 62 (November), 24, 60
- Terdiman, Richard (1985) *Discourse / Counter - Discourse: the Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth - Century France*, Cornell University Press, Ithaca
- Tomkins, Calvin (1968) *The Bride and the Bachelors*, Penguin, New York
- Toynbee, Arnold (1965) *A Study of History*, abridged by D.C. Somervell, Dell, New York
- Ulmer, Gregory L. (1989) *Teletheory*, Routledge, London
- Williams, Rosalind (1982) *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth - Century Paris*, University of California Press, Berkeley
- Woolf, Virginia (1950) "Mr Bennett and Mrs Brown". In Virginia Woolf, *The Captain's Death Bed and Other Essays*, Harcourt Brace Jovanovich, New York [essay first published 1924]

الفهرس

الموضوع	الصفحة
إهداء	3
مقدمة الترجمة العربية	5
تصدير الطبعة الانجليزية	17
القسم الأول : مقدمة فى الأدب والنقد	
الفصل الأول : الأدب - تأليف : روجر فوئر	23
الفصل الثانى : النقد - تأليف : كريستوفر نورس	69
القسم الثانى : الأدب والتاريخ	
الفصل الأول : الأدب وعالم العصور الوسطى - تأليف : دوجلاس جراى ...	153
الفصل الثانى : عصر النهضة - تأليف : جورج بارفيت	179
الفصل الثالث :الأوغسطية - تأليف : ديفيد نوكس	201
الفصل الرابع : الرومانسية - تأليف : ديفيد بنتر	227
الفصل الخامس : الحداثية - تأليف : ديفيد بروكس	253
الفصل السادس : ما بعد الحداثية - تأليف : روبرت ب. راى	277

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ل. مادهو بابيكار	ت. أحمد هزاد بلبع
التراث المسروق	جورج حيمس	ت. شوقي حلال
كيف تتم كتابة السيمياريو	انجا كاريتيكوفنا	ت. أحمد الحصرى
ثريا فى عيدوية	إسماعيل فصيح	ت. محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إبيتش	ت. سعد مصلوح / وهاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان عولمان	ت. يوسف الانطكى
مشعلو الحرائق	ماكس هريتش	ت. مصطفى ماهر
التعيرات النينية	أندروس حوى	ت. محمود محمد عاشور
حطاب الحكاية	خيرار حبيبت	ت. محمد معتصم وعبد الجليل الأرنى وعمر حلى
مختارات	هيسواها شيمبوريسكا	ت. هساء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين هراك	ت. أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتس سميت	ت. عبد الوهاب غلوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان بويل	ت. حسن المودن
الحركات الفنية	إنوارد لويس سميت	ت. أشرف رهيقي عفيقى
أثينة السوداء	مارتن برمال	ت. لطفي عبد الوهاب / فاروق القلصى / حسين الشيع / منيرة كروان / عبد الوهاب غلوب
مختارات	هيليب لاركين	ت. محمد مصطفى بدوى
الشعر السائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت. طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت. نعيم عطية
قصة العلم	ج. ح. كراوثر	ت. يعنى طريف الحولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرجى	ت. ماجدة العباسى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت. سيد أحمد على الناصرى
تحلى الحميل	هانر حيورج جادامر	ت. سعيد توفيق
ظلال المستقبل	ناتريك بارندر	ت. بكر عباس
مثنوى	مولانا حلال الدين الرومى	ت. إبراهيم النسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت. أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت. نحة
رسالة هى التسامح	جون لوك	ت. هنى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت. بدر الدين
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بابيكار	ت. أحمد هزاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت. عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب غلوب
الانقراض	ديفيد روس	ت. مصطفى إبراهيم همى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ح. هوبكنز	ت. أحمد هزاد بلبع
الرواية العربية	روجر آل	ت. د. حصه إبراهيم المنيف

الأسطورة والحادثة	بول . ب . ديكسون	ت حليل كلفت
مطريات السرد الحديثة	والاس مارتز	ت حيا جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	مريجيت شير	ت جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	الى تورين	ت أنور مغيث
الإعريق والحسد	بيتر والكوت	ت منيرة كروان
قصائد حب	ان سكستون	ت محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركبة الأوربية	بيتر حران	ت عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنحامين بارير	ت أحمد محمود
اللهب المردوح	أوكتايفو پاث	ت المهدي أخريف
بعد عدة أصياف	ألنوس هكسلى	ت مارلين تادرس
التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلي نيرودا	ت محمود السيد على
تاريخ النقد الألى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
حصارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت ماهر حويجاتى
الإسلام فى البلقان	ه . ت . بوريس	ت عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت محمد راندة وعثمانى الميود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدمعى	بيتر . ن . نوماليس وستيفن . ح . روجسيفيتز وروجر بيل	ت لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنحتين	ت مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت محسن مصيلحي
ما وراء العلم	جون بولكجهوم	ت على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت محمد أبو العطا
المحيرة	كارلوس مونيتش	ت السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت صبرى محمد عبد الفنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	ت مراحة وإشراف محمد الجوهري
لذة النص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الألى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	ت رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو حالا	ت عبد اللطيف عبد الحليم
محتارات	فرناندو بيسوا	ت المهدي أخريف
بناشا المعجور وقصص أخرى	فالتين راسنوتين	ت أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت أحمد فؤاد متولى وهريدا محمد فهمى
ثقافة وحصارة أمريكا اللاتينية	أوجينيو تشانج رودريجت	ت عبد الحميد علاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمل	داريو فو	ت حسين محمود
السياسى العصور	ت س إلبوت	ت فزاد محلى
نقد استجابة القارى	جى ب تومىكر	ت حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والماليك فى مصر	ل ا سيميوفا	ت حسن بيومى
من التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت أحمد درويش
جال لاكار وإعواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الانسى الحديث ح ٢	رييه ويليك	ت محاهد عبد المعصم محاهد
العولة الطرية الاجتماعية والثقافة الكوبية	روبالد روبرتسون	ت أحمد محمود وبورا أمي
شعرية التأليف	نوريس أوسيسكى	ت سعيد القاسمى وباصر خلاوى
مسرح ميحيل	ميحيل دى أوباموبو	ت محمود السيد على
مختارات	عوتفريد بن	ت خالد المعالى
الجماعات المتحيلة	مديكت أندرس	ت محمد طارق الشرقاوى
منصور الحلاح (مسرحية)	صلاح ركى أقطاى	ت عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت أحمد فتحى يوسف شقا
بون والقلم	جلال آل أحمد	ت ماجدة العباسى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت عبد الحميد شيجا

(نحت الطبع)

المختار من نقد ت . س إلبوت	ثلاث رسقات ووردة
الهم الاساسى والانتزار الصهيونى	الأدب الأندلسى
تاريخ السينما العالمية	الأدب المقارن
مختارات من المسرح الإنسانى	راية التمرد
صورة الغدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	السياسة والتسامح
الانتلاء بالتغرب	مسألة العولة
الحب الأول	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى
أوبرا ماهوحوى	العصر الكادب
عالم التليفزيون بين الحال والعف	الشعر الأمريكى المعاصر
حروب المياه	مدخل إلى البصل الحامع

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٣١٧١ / ١٩٩٩

الترقيم الدولي (5 - 114 - 305 - 977 - I. S. B. N.)



مع أفول شمس القرن العشرين يصبح من المناسب أن نقدم محصلة لدراسة الأدب وتطور مسيرته على مدار السنوات المائة المنصرمة. وموسوعة الأدب والنقد الحالية هي عمل مرجعي شامل يعكس الرؤى والأفكار المختلفة التي تموج بها ساحة الدراسات الأدبية والنقدية. إنها موسوعة تكاتف على كتابتها تسعون باحثاً أكاديمياً وناقداً ينتمون إلى جامعات في شرق العالم وغربه، ألقت هذه الموسوعة بين آرائهم ووجهات نظرهم، فتحقق لها عمق التناول، وثراء العرض، وتعدد الرؤية، وصارت من ثم ساحة للحوار النقدي الراقى والنقاش الفكري المثمر.

ويحتوى الجزء الأول من الترجمة العربية، مقالات تمهيدية تضع الأساس أو الإطار العام للجدل والحوار. وهي مقالات على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأنها تتطرق إلى القضايا الخاصة بالأدب والنقد على مر عصور التاريخ الأدبي الإنجليزي، ومناهج البحث التي أثرت تأثيراً بالغاً على الدراسات الأدبية، وغيرت المداخل النقدية للأدب الإنجليزي، وأسهمت من ثم في تكوين النظرية الأدبية العامة خلال القرن العشرين.

ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE AND CRITICISM

Edited by

Martin Coyle

Peter Garside

Malcolm Kelsall

John Peck